



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**O EXTRACAMPO NO CINEMA: UM OLHAR ALÉM DO QUE SE VÊ EM *UM*
CONDENADO À MORTE ESCAPOU, DE ROBERT BRESSON**

Silvia Gabriela Paula Santos Vital Abreu

Rio de Janeiro/ RJ
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**O EXTRACAMPO NO CINEMA: UM OLHAR ALÉM DO QUE SE VÊ EM *UM
CONDENADO À MORTE ESCAPOU*, DE ROBERT BRESSON**

Silvia Gabriela Paula Santos Vital Abreu

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

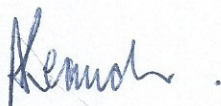
Orientador: Prof.^a Dr.^a Anita Matilde Silva Leandro

O EXTRACAMPO NO CINEMA: UM OLHAR ALÉM DO QUE SE VÊ EM *UM CONDENADO À MORTE ESCAPOU*, DE ROBERT BRESSON

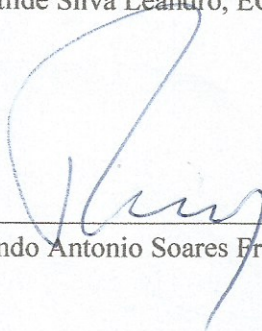
Silvia Gabriela Paula Santos Vital Abreu

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por



Prof.ª Dr.ª Anita Matilde Silva Leandro, ECO/UFRJ – orientador



Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo, ECO/UFRJ



Prof. Dr. Ivan Capeller, ECO/UFRJ

Aprovada em:

11/08/2015

Grau:

10,0

Rio de Janeiro/ RJ

2015

ABREU, Silvia Gabriela Paula Santos Vital.

O extracampo no cinema: um olhar além do que se vê em *Um condenado à morte escapou*, de Robert Bresson/ Silvia Gabriela Paula Santos Vital Abreu – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2008.

66 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2015.

Orientação: Anita Matilde Silva Leandro

1. Robert Bresson. 2. Cinema. 3. Extracampo. I. LEANDRO, Anita Matilde Silva (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. O extracampo no cinema: um olhar além do que se vê em *Um condenado à morte escapou*, de Robert Bresson

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Luiza Helena e à querida irmã Júlia, agradeço pela presença permanente, pelo amor incondicional, pelo companheirismo e pelas palavras que alentam e acalmam em todas as horas. Meu muito obrigada ao meu padrasto Ghabi pelo incentivo em todos esses anos de estudos e aos meus queridos irmãos de vida Larissa, Nicole e Georges. Ao fiel companheiro Samir pelo carinho constante.

Agradeço demais ao pequeno Miguel, no seu sorriso pueril resgato a infância que ainda guardo comigo e vejo poesia nas coisas mais simples. Ao amor incondicional que me faz lembrar a todo instante que “eu não preciso de fazer razão”.

Aos grandes amigos Pedro Henrique e Isabella, fica o meu agradecimento pelo apoio irrestrito, companheirismo, cumplicidade e amizade de todas as horas.

Às queridas amigas Juliana e Juliane, tesouros não encontrados em terras ecoínas, pela cumplicidade e amizade do dia a dia, pelas intensas risadas, pelos grandes conselhos e pela enorme ajuda na leitura atenta deste texto. Mal sabia eu que as encontraria bem pertinho da praia, lá no meu doce mar Salgado. Agradeço igualmente à grande amiga Luíza pelo abraço apertado e pelo intenso “bom dia com muita alegria” de quase todos os dias, fica a certeza de que o barco não navegaria pelas mesmas águas sem a sua presença.

Às amigas Mari e Luana, meu muito obrigada pela garantia da amizade mesmo que fisicamente distante, pela certeza da presença de alma ao compartilharmos do mesmo espaço celeste, este sim, maior que todos nós, e pelo enorme incentivo para que eu seguisse em frente.

À minha querida orientadora Anita Leandro, pela dedicação e grande atenção ao projeto, pelas sugestões precisas e por ampliar meus horizontes ao longo dessa jornada.

Que força têm as coisas que conseguimos por acaso!

(Robert Bresson)

ABREU, Silvia Gabriela Paula Santos Vital. **O extracampo no cinema:** um olhar além do que se vê em *Um condenado à morte escapou*, de Robert Bresson. Orientador: Anita Matilde Silva Leandro. Rio de Janeiro, 2015. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 66f.

RESUMO

O trabalho nasce do questionamento do que vem a ser o espaço no cinema: as bordas do quadro delimitam um espaço? Partimos da certeza que o olho da câmera, ao enquadrar, invariavelmente determina a existência de dois espaços: o campo e o extracampo. Nessa perspectiva, e com um interesse particular no espaço extracampo, recorremos ao cinema de Robert Bresson e escolhemos a obra *Um condenado à morte escapou* (1956) como objeto de análise. O princípio da não redundância entre o visual e o sonoro e a construção do espaço de forma fragmentada, elíptica, econômica, tátil e na sucessão de pedaços de tempo são aspectos da estética bressoniana que guiam a nossa análise na compreensão do extracampo no filme. Resgatamos, então, as concepções de Gilles Deleuze acerca da diferença entre dois tipos de imagem, a imagem-movimento e a imagem-tempo, em questões relativas ao espaço. Recorremos ao filósofo para pensar a imagem, o espaço e as potencialidades da linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: Robert Bresson – cinema – extracampo

ABREU, Silvia Gabriela Paula Santos Vital. **O extracampo no cinema:** um olhar além do que se vê em *Um condenado à morte escapou*, de Robert Bresson. Orientador: Anita Matilde Silva Leandro. Rio de Janeiro, 2015. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 66f.

ABSTRACT

This study is born from the questioning of what exactly represents the space in cinema: do the edges of the frame limit a spatial area? Initially we have the certainty that the camera's eye, while framing the shot, invariably determines the existence of two areas: the field and the out-of-field. In that view, and with a particular interest in the out-of-field, we resort to Robert Bresson's cinema and elect the piece *A man escaped* (1956) as object of analysis. The principle of non redundancy between the visual and sonorous, other than the construction of space in a fragmented, elliptical, economic and tactile way and with the succession of pieces of time are all aspects of the bressonian aesthetics that guide our analysis in the comprehension of the out-of-field in the film. With that purpose it is necessary to bring back the conceptions of Gilles Deleuze concerning the difference amid two types of image, the movement-image and the time-image, in relation to space. We resort to the philosopher to reflect on the image, the space and the potentialities of cinematographic language.

Keywords: Robert Bresson – cinema – the out-of-field

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. <i>UM CONDENADO À MORTE ESCAPOU</i>: UM FILME PARADIGMÁTICO DO CINEMA MODERNO NO TRATAMENTO DO EXTRACAMPO	13
3. TENSÃO ENTRE O CAMPO E O EXTRACAMPO NA NARRATIVA BRESSONIANA	27
4. A CATEGORIZAÇÃO DO EXTRACAMPO EM TRÊS ESPAÇOS.....	42
4.1 - O EXTRACAMPO SONORO: SILÊNCIO, MÚSICA, VOZ E RUÍDOS	43
4.2 - O EXTRACAMPO "IMAGINÁRIO"	50
4.3 - O EXTRACAMPO SUGERIDO	56
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS.....	65

1. Introdução

Este trabalho busca compreender a natureza do espaço no cinema, considerando, efetivamente, a existência de dois espaços: o campo e o extracampo. O que se procura entender é como se configura o espaço de encenação de uma narrativa cinematográfica, com interesse particular em como esta se desenvolve quando esse espaço ultrapassa as barreiras do enquadramento. Consideramos que a câmera, ao enquadrar, determina invariavelmente a existência de um espaço extracampo. Nesse sentido, o extracampo é formado por um vasto conjunto que prolonga o enquadramento e pode se configurar sob duas dimensões segundo Gilles Deleuze: como o espaço “ao lado” e como o espaço “alhures”. Nessa perspectiva, o extracampo revela um solo fértil para imaginação do espectador, reivindicando infinitas possibilidades para a experiência fílmica. Com efeito, nosso estudo abre, sobretudo, para uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica e sua relação com o espectador.

Assim, o projeto consiste em estabelecer correlações entre o espaço que existe na tela e o que existe fora dela. No centro desta análise, está o cinematógrafo de Robert Bresson e a análise fílmica de *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956). Podemos dizer que os filmes de Bresson se comunicam com o espectador na ausência de espaços inteiros e na sucessão de pedaços de tempo. São espaços – como, por exemplo, a pequena cela de Fontaine – construídos em fragmentos cuja conexão não é determinada.

No primeiro capítulo, trazemos as concepções do filósofo Gilles Deleuze a respeito da diferença entre dois tipos de imagem: a imagem-movimento e a imagem-tempo. A fundamentação teórica inicial nos ajuda a pensar sobre uma questão filosófica que permeia os estudos do cinema: “o que é a imagem?”. Nesse sentido, a diferenciação proposta por Deleuze entre a imagem-movimento e suas variações, e a imagem-tempo e seus signos temporais, nos encoraja a uma abordagem do cinema de Bresson a partir de sua relação direta com o pensamento. Por mais que não queiramos definir e delimitar o filme em análise, o aproximamos da concepção de cinema moderno e o colocamos como um expoente paradigmático dessa definição. Resgatamos o conceito deleuziano de “espaços quaisquer” para refletir sobre as potencialidades do espaço desconexo e fragmentado de Bresson. Com efeito, apresentamos que o cineasta irá construí-los à sua maneira: de forma tátil e elíptica.

E Bresson é sem dúvida o mais importante cineasta a ter reintroduzido no cinema os valores táteis. Não só porque ele sabe captar as mãos em imagens admiráveis. Se ele sabe captar admiravelmente as mãos em imagens é porque ele precisa delas. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer.

Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. (DELEUZE, 1987, p.6)

No segundo capítulo, apresentamos os pontos de tensão que nascem da relação campo e extracampo na narrativa bressoniana. Pensamos, especialmente, na abertura do mundo bressoniano através de espaços fragmentados e desconexos. Em um primeiro momento, partimos da estranheza que o cinema de Robert Bresson causa no espectador ao propor um espaço que, com frequência, o lança para o extracampo. *Um condenado* reivindica novos modos de escuta e visão por parte do espectador, pautando-se no princípio da não redundância entre o visual e o sonoro. Nesse aspecto, a ruptura com a narrativa clássica, no cinema de Robert Bresson, se dá na forma e no estilo.

Podemos dizer que o ato de criação bressoniano encontra em formas e estilo precisos uma maneira de organizar o mundo. A partir da orquestração de alguns elementos, seja pelo som, seja pela duração do quadro vazio ou pelo olhar, Bresson oferece pouco a pouco segmentos de espaço ao espectador. O cineasta cria um espaço autônomo a partir do real – e ele é mais sugerido do que descrito. Do ponto de vista formal, observamos que a cinematografia bressoniana é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaços. Fundamentando nosso pensamento nas concepções deleuzianas, iluminamos os “signos óticos e sonoros puros” encontrados no objeto empírico desta análise. Atrelado a isso, discorreremos sobre os elementos expressivos e criativos que Bresson possuía à sua disposição para alimentar a tensão necessária à narrativa. Nessa ótica, o espectador é levado a experienciar a fuga do protagonista, na medida em que o título do filme anuncia o seu desfecho.

Aliando teoria e prática, lançamos mão frequentemente dos aforismos bressonianos deixados em seu livro *Notas sobre o cinematógrafo* na análise fílmica de *Um condenado à morte escapou*. Quando a imagem não vem acompanhada de um significado imediato, somos levados a refletir sobre a natureza daquilo que estamos assistindo. Nesse aspecto, no cinematógrafo bressoniano, uma imagem nada significa por si só. O seu sentido nasce no contato, no atrito, na junção com outras imagens, nos interstícios. O cinema de Bresson impede a desarticulação das partes com o todo, explorando, assim, as potencialidades da montagem cinematográfica.

No terceiro capítulo, após sublinharmos a riqueza do espaço extracampo em *Um condenado à morte escapou*, tentamos categorizá-lo em três espaços: o extracampo sonoro, o extracampo “imaginário” e o extracampo sugerido. O filme requer do espectador uma atenção especial aos sons, demarcando que o espaço sonoro possui um enquadramento, tal qual a imagem possui um enquadramento visual. Além disso, colocamos que a simplicidade, a

economia de meios e a fragmentação do cinematógrafo bressoniano caminham juntos no intento de ir ao desconhecido de nós mesmos e captar o movimento interior dos seres e das coisas.

Por fim, o princípio da não redundância entre o visual e o sonoro faz da descrição espacial de *Um condenado* um singular e rico objeto de análise. Ao final deste estudo, salientamos que alguns questionamentos persistem e novos se estabelecem.

2. *Um condenado à morte escapou: um filme paradigmático do cinema moderno no tratamento do extracampo*

Neste capítulo resgato as concepções de Gilles Deleuze acerca da diferença entre dois tipos de imagem: a imagem-movimento e a imagem-tempo. Ao meu leitor, atento que esta análise está longe de ser uma revisão geral do texto de Deleuze, recorro a ele somente para tratar de questões relativas ao espaço. Para isso se torna inevitável retomar algumas passagens que pensam a imagem em si. Entretanto, procuro não perder de vista o meu interesse primeiro: a compreensão do que constitui o espaço extracampo no cinema. Como ponto de partida, está o cinema de Robert Bresson e como este se comunica na ausência de espaços inteiros, na sucessão de pedaços de tempo e de espaço. Para pensar o espaço extracampo¹, escolho como objeto empírico um filme que se torna paradigmático no cinema moderno, *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut*, 1956), devido ao tratamento particular do espaço por ele proposto. Portanto, a intenção neste capítulo é constituir uma fundamentação teórica para adentrar nos capítulos seguintes, mais diretamente ligados ao estudo do filme de Bresson. Retomo trechos da *Imagem-Movimento* e, principalmente, da *Imagem-Tempo*, em que Deleuze se refere diretamente a Bresson, como também recupero partes que, a meu ver, esclarecem questões relativas ao espaço cinematográfico: campo e extracampo.

A diferenciação proposta por Deleuze entre a imagem-movimento e suas variações, e a imagem-tempo e seus signos temporais, nos encoraja a uma abordagem do cinema de Bresson a partir de sua relação direta com o pensamento. O cinema de Robert Bresson é singular em muitos aspectos. Expoente do cinema moderno francês, em suas obras encontramos a coexistência de ambas as imagens deleuzianas. Velhos paradigmas são quebrados e substituídos por outros, dada a originalidade de seu cinema. Muitos desses paradigmas são melhor compreendidos se recorrermos aos aforismos encontrados em suas *Notas sobre o cinematógrafo* (BRESSION, 2005). Entre eles, está a tentativa de extrair o máximo de sentido com o mínimo possível, o que resulta em simplicidade e economia de meios no cinematógrafo bressoniano: “Construa seu filme sobre o branco, sobre o silêncio e sobre a imobilidade.”

¹ Optei por utilizar unicamente o termo encontrado na tradução que serve de fundamentação teórica deste estudo - *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990 – mesmo que em outras referências bibliográficas relacionadas as expressões espaço-fora-da-tela, fora-de-quadro e extracampo sejam usadas como sinônimos. Identifico esses casos e os substituo em minha análise por extracampo ao compreender que o termo adotado pela tradução abarca com mais fidelidade e clareza as questões levantadas ao longo deste estudo.

(2005, p.106) ou “Saber que estamos no mesmo lugar pela repetição dos mesmos ruídos e da mesma sonoridade.” (2005, p.68)²

A força de uma imagem que se interioriza e se exterioriza simultaneamente é o que busco compreender ao longo desse estudo. Ela é responsável, a meu ver, por complexificar o espaço cinematográfico, estabelecendo um duplo movimento: a potência de dispersar e convergir conjuntamente.

Dentre os treze longas-metragens do cineasta francês, chama mais a atenção quanto às questões relativas ao espaço o seu quarto longa, *Um condenado à morte escapou*. Nesta obra, toda ela filmada dentro de uma prisão, com exceção da primeira e da última sequência, que mostram os muros do lado de fora, não temos ideia do espaço da prisão como um todo. Apenas o conhecemos por fragmentos: a cela de Fontaine, o condenado; o pátio; a área de higiene dos prisioneiros. Com o avançar do plano de fuga de Fontaine, o espectador vai tomando conhecimento desse todo, que ele descobre apenas por partes. A respeito do caminho que Fontaine irá percorrer e os obstáculos a serem enfrentados até o sucesso de sua fuga, pouco se sabe. Aqui, o território desconexo, elíptico e fragmentado de Bresson é apresentado em potência sob dois aspectos: primeiro, ao alimentar-se dessa fragmentação para dar conta de um espaço restrito por natureza, e com isso aumentar a sensação de aprisionamento e situação limite compartilhada pelos personagens; segundo, ao apoderar-se dele como recurso de estilo e forma que trará a tensão necessária à narrativa.

Sob essa ótica, apreendemos que a função do pensamento é colocada diante da sua própria impossibilidade – o espaço enquanto não-espaço – do qual Bresson extrairá uma potência ou nascimento do Fora mais elevados. O Fora surge como possibilidade de delinear caminhos para responder às inquietações do seu cinematógrafo³. Podemos dizer que o estilo fragmentado bressoniano tem por função colocar entre o espectador e o mundo uma fronteira que transmite percepções. O espectador é levado a experienciar o que Maurice Blanchot identifica na literatura como a “dispersão do Fora” ou a “vertigem do espaçamento”⁴. O todo passa a agir sob essa força. O vazio está além da parte motora da imagem e ela o transpõe para continuar existindo enquanto tal, questionando-se radicalmente:

O que Blanchot diagnostica por toda a parte na literatura vamos encontrar em lugar de destaque no cinema: por um lado a presença de um impensável

² Quando recorro aos aforismos encontrados no *Notas sobre o cinematógrafo* ao longo desse estudo, os reproduzo como estão na edição utilizada. A tradução tentou obedecer à grafia, à diagramação, às inversões frasais e às pontuações nada convencionais encontradas no original.

³ “Esvaziar o lago para ter os peixes” (BRESSION, 2005, p.77); “Habituar o público a adivinhar o tudo do qual somente lhe damos uma parte. Fazer adivinhar. Provocar a vontade de adivinhar.” (Idem, p.84)

⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.217.

no pensamento, e que seria a um só tempo como que sua fonte e sua barragem; por outro, a presença ao infinito de outro pensador no pensador, que quebra qualquer monólogo de um eu pensante. (...) A esse respeito, a força do livro de Jean-Louis Schefer está em responder à questão: em que, e como o cinema diz respeito a um pensamento que tem por principal propriedade o fato de ainda não ser? Ele diz que a imagem cinematográfica, a partir do momento em que assume sua aberração do movimento, opera uma *suspensão de mundo*, ou afeta o visível com uma perturba o, que, longe de tornar o pensamento visível, como queria Eisenstein, se dirige, ao contrário, àquilo que não se deixa ver na visão.” (DELEUZE, 1990, p.203)

Da perspectiva de Gilles Deleuze, o cinema não   um objeto apenas de reflexão teórica, tampouco um sistema hermeticamente fechado, mas sim um campo de conhecimento que atua de forma conjunta com outros domínios do pensamento, em especial com a filosofia. O cinema   uma forma de investigar os procedimentos que os cineastas utilizam para pensar a partir de seus filmes. E pensá-lo apenas como uma sucessão de imagens   uma visão muito simplória da coisa. A apresenta o do mundo se d  em um processo constante de contra o e dilata o do real. No cinema a sucessão de quadros produz o movimento,   a própria imagem que se move em si e para si através da jun o de suas partes. Enquanto m teria-luz em movimento, a sua existência se dá no seu estar em si.

A prática filosófica de Deleuze relaciona o pensamento em ato no cinema com ideias de outros filósofos. Em suas reflexões sobre o cinema, o pensamento deleuziano fundamenta a teoria da imagem nas proposi es de Henri Bergson acerca do movimento, do tempo e do espaço. Desses engendramentos, a imagem cinematográfica poderá se configurar sob duas faces: a imagem-movimento e a imagem-tempo. E as questões referentes ao espaço ganham novos agenciamentos ao se construírem conforme a imagem que o constitui – “O espaço percorrido   divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento   indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão.” (DELEUZE, 1983, p.9) Para ir-se de um ponto a outro, dizemos que a distância pode ser facilmente verificada, mas o movimento operar  sob diferentes signos a cada perturba o.

O entrelaçamento com as questões bergsonianas permite a Deleuze relacionar as no es de memória, imagem e movimento a conceitos fundamentais para o cinema, como os de enquadramento e montagem, pensando a imagem-movimento sob dois aspectos:

A imagem movimento tem duas faces, uma em rela o a objetos cuja posi o ela faz variar, a outra em rela o a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posi es estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem movimento ao plano, chamaremos de enquadramento   primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem   outra face, voltada para o todo. (DELEUZE, 1990, p.48)

No estudo ontológico da imagem cinematográfica proposto por Deleuze e desenvolvido ao longo de sua extensa análise em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, o modelo da imagem-movimento comporta uma tipologia de imagens: “imagem-percepção”, “imagem-ação” e “imagem-afecção”. Não iremos adentrar nas questões que fundamentam essas divisões. Mas é possível associar esses diferentes tipos de imagem a diferentes tipos de enquadramento no cinema, que corresponderiam ao plano geral, plano médio e primeiro plano, respectivamente, o que ajuda a pensar o dentro e o fora do quadro, o campo e o extracampo, questões centrais para o entendimento do cinema de Bresson.

A determinação do espaço físico no cinema é dada a partir de um quadro cerrado, construído exclusivamente pelo olho da câmera: o espaço é determinado pelo enquadramento. A espacialidade cinematográfica, no que diz respeito à sua forma material e concreta, considera efetivamente a existência de dois espaços, o campo e o extracampo. Assim, as bordas do quadro invariavelmente determinam a existência de seis segmentos espaciais: as quatro bordas da tela, o espaço atrás do cenário e o espaço atrás da câmera.

Como ponto de partida para a compreensão desses segmentos espaciais, está a análise feita por Noel Burch (1992), crítico e teórico de cinema, no ensaio intitulado “Nana ou ‘Os Dois Espaços’”⁵. Tem-se como referência o filme *Nana* (1926), de Jean Renoir, que se destaca pela utilização exaustiva do extracampo em oposição ao campo, em um jogo permanente entre esses dois espaços. A dinâmica do filme constrói-se na importância plena de ambos os espaços.

A dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada. Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaços, onde operam elipses, *flashbacks* e *flash-forwards*. Em termos espaciais, podem ocorrer, por exemplo, *raccords* de olhar e de ação – saídas e entradas dos personagens em quadro - que irão atuar de forma determinante na composição do extracampo.

A priori, o extracampo está presente em qualquer filme. Enquadrar, entre outros efeitos, invariavelmente o determina. Assim, uma das potencialidades da composição cinematográfica é explorar algo mais do que a reprodução de uma determinada cena que é enquadrada pela câmara. Portanto, o extracampo é formado por um vasto conjunto que prolonga o enquadramento. O que vemos no reino desconectado e fragmentado do cinema de

⁵ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.37-52.

Robert Bresson é a atribuição de novos sentidos ao conceito de “espaços quaisquer”⁶, cunhado por Deleuze. O cineasta não os inventa, mas irá construí-los à sua maneira: de forma tátil, elíptica e fragmentada.

É a construção de um espaço, pedaço por pedaço, de valor tátil, e onde a mão acaba assumindo a função diretora que lhe cabe em *Pickpocket*, destronando o rosto. A lei deste espaço é "fragmentação". As mesas e as portas não são mostradas por inteiro. O quarto de Joana e a sala do tribunal, a cela do condenado à morte, não são mostradas em planos de conjunto, mas apreendidas sucessivamente segundo *raccords* que fazem deles uma realidade fechada a cada vez, mas até o infinito. Donde o papel especial dos desenquadramentos. O próprio mundo exterior não aparece, portanto, diferente de uma cela, como a floresta-aquário de *Lancelot du Lac*. É como se o espírito se chocasse contra cada parte como se fosse contra um ângulo fechado, mas gozasse de uma liberdade manual na junção das partes. Com efeito, a junção das partes vizinhas pode ser feita de várias maneiras e depende de novas condições de velocidade e de movimento, de valores rítmicos, que se opõem a qualquer determinação prévia. (DELEUZE, 1983, p.127)

O “espaço qualquer” de Bresson, ao reiterar a imagem-afecção⁷ deleuziana no uso frequente de primeiros planos, extrai o acontecimento em si, excedendo suas próprias causas e remetendo a outros efeitos. O que vemos em *Um condenado à morte escapou* é o uso frequente de planos fechados com a intenção de abstrair o objeto enquadrado de todas as coordenadas espaço-temporais. Em um segundo momento, ao evitar a confrontação direta a partir do procedimento de campo e contracampo, Bresson desfaz uma relação real de cada rosto com o outro. Ele prefere isolar cada rosto em um primeiro plano de modo que a percepção espacial induza diretamente a uma conjunção virtual e não passe pela conexão real entre as pessoas. Simultaneamente, essa opção de decupagem faz com que o espectador encare o espaço da prisão como algo extremamente restrito e corrobora para uma plena sensação de aprisionamento.

⁶ O “espaço-qualquer” é caracterizado pelo tempo do acontecimento puro. A montagem cinematográfica opera nesse aspecto explorando as potencialidades de um acontecimento. O que Deleuze chama de “espaços quaisquer” são espaços que perderam o caráter de espaços orientados por nossas vontades ou pela lógica da decupagem analítica. Quando um determinado enquadramento, especialmente o primeiro plano, destitui a imagem de seu referencial espacial, imediatamente se produz a imagem-afecção, dirigida, então, a uma outra relação com o espaço. Esse espaço torna-se um espaço qualquer, já que a imagem não permite mais nenhuma determinação que venha de um espaço definido previamente. Essa noção particular do espaço dá condição ao surgimento de “conjunções virtuais”, remetendo, assim, a uma das dimensões do extracampo abordada pelo filósofo.

⁷ Segundo Deleuze, a imagem-afecção é representada pelo primeiro plano. Esta imagem é caracterizada pela “tendência motora sobre um nervo sensível” (1983, p.103), isto é, a imagem-movimento relaciona-se ao afeto. A imagem-afecção é tida em potência ao necessitar somente dela para ser expressada. Seu signo corresponde à expressão e ela não necessita ser atualizada por outras imagens. A imagem-afecção reporta-se diretamente a noção de “espaços quaisquer”. Deleuze coloca que “o espaço qualquer seria o elemento genético da imagem-afecção.” (1983, p.129).

No espaço tátil, em que as mãos desempenham a função conectiva, o espaço escapa de suas relações métricas e coordenadas objetivas. Bresson traz a imagem-afecção em outro aspecto, não apenas ligando o afeto à necessidade do primeiro-plano, e sim a imagem-afecção que reporta a “potência exposta num espaço qualquer” (DELEUZE, 1983, p.128). Isto é, o afeto não é mais expressado por um rosto e nem o espaço sujeita-se ao enquadramento para conceber a imagem-afecção. Entramos em um “sistema de emoções” (DELEUZE, 1983, p.128). O espaço qualquer não deve ser entendido como um universo abstrato, perdido em qualquer tempo e em qualquer lugar, mas sim, como um espaço heterogêneo por perder suas relações métricas e conexões objetivas. Suas junções podem se dar de infinitos modos à maneira de Bresson:

O afeto é agora diretamente apresentado em plano médio, num espaço capaz de lhe corresponder. E o célebre tratamento das vozes por Bresson, as vozes brancas, não marca apenas uma ascensão do discurso indireto livre em toda a expressão, mas também uma potencialização do que se passa e se exprime, uma adequação do espaço ao afeto expressado como potencialidade pura. (DELEUZE, 1983, p.128)

O quadro remete a um sistema ótico quando obedece a certo ponto de vista, ao determinar o ângulo do enquadramento. Mesmo que esse ponto de vista possa parecer extraordinário e insólito e que não se justifique por completo do ponto de vista das exigências da ação e da percepção, não é uma regra pragmática que determinado enquadramento obedeça a um olhar facilmente reconhecível⁸. Sob esse aspecto, um ângulo paradoxal ou ponto de vista anormal remete a outra dimensão da imagem. Portanto, nessa ótica, os espaços desconectados à maneira de Robert Bresson convergem para uma função legível da imagem, para além da sua função visível. Espaços desconectados são compreendidos a partir de um encadeamento específico, abre-se uma fresta por onde a imagem é lida, ou seja, quando os encadeamentos não ocorrem com naturalidade e sua apreensão “requer considerável esforço de memória e de imaginação, isto é, uma *leitura*.” (DELEUZE, 1990, p.290). Nesse sentido, o vazio da imagem visual é povoado com a imaginação, a memória, o saber.

Resta o extracampo. Não se trata de uma negação; também não basta defini-lo pela não coincidência entre dois quadros, dos quais um seria visual e o outro, sonoro (em Bresson, por exemplo, quando o som testemunha pelo que não se vê e “revez” com o visual em vez de reiterá-lo). O extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê. É verdade que esta presença é problemática, e remete por sua vez a duas novas concepções do enquadramento. Se retomarmos a alternativa de Bazin, máscara ou quadro, ora o quadro opera um recorte móvel, segundo o qual todo conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual

⁸ Sobre esse ponto, Deleuze alude ao conceito de Pascal Bonitzer de “desenquadramento” (1983, p.22).

ele comunica, ora como um quadro pictural que isola um sistema e neutraliza seu contexto. Esta dualidade se exprime de modo exemplar entre Renoir e Hitchcock; para o primeiro, o espaço e a ação sempre excedem os limites do quadro, que opera apenas uma extração em uma área; no segundo, o quadro opera um "aprisionamento de todos os componentes", e age muito mais como uma armação de tapeçaria do que como quadro pictural ou teatral. (DELEUZE, 1983, p.22-23)

Quer de um ponto de vista, quer de outro, o extracampo tem uma presença própria, não é simplesmente um espaço de rejeição ou um espaço rejeitado, está para além do que se quer ou se pode mostrar, ou do que não se quer ou não se pode mostrar. Dessa conclusão, surgem duas dimensões para o extracampo: aquela espacialmente ao lado ou em volta; e outra que talvez se possa dizer que não existe, mas que insiste, e forma um universo aberto, por mais que o enquadramento seja limitador e que tente formar um sistema fechado, neutralizando as suas imediações, um sistema que não pertence a ordem do visível e introduz uma imagem virtual. Dessa afirmação, do ponto de vista deleuziano, para tudo aquilo que é enquadrado há sempre outro espaço maior ou outro com o qual o primeiro forma outro, mais amplo. A relação entre o campo e o extracampo, nesse caso, é dada na própria imagem, através do quadro e do reenquadramento.

A noção de todo é antes o que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si próprio, e o que o força a se prolongar num conjunto maior. O todo é, pois, como o fio que atravessa os conjuntos e confere a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar um com o outro, ao infinito. O todo é também o Aberto, e remete mais ao tempo ou até ao espírito do que à matéria e ao espaço. Qualquer que seja a relação entre os dois, não confundiremos, portanto, o prolongamento dos conjuntos uns através dos outros, e a abertura do todo que passa em cada um. Um sistema fechado nunca é absolutamente fechado; mas, por um lado, ele é ligado no espaço a outros sistemas por um fio mais ou menos "tênu", e por outro é integrado ou reintegrado a um todo que lhe transmite uma duração ao longo desse fio. (DELEUZE, 1983, p.24)

Na concepção de Gilles Deleuze, o extracampo abre para outra dimensão que não aquela que está espacialmente ao lado, dá testemunho de uma presença inquietante, não fisicamente presente, mas insistente na imagem. É necessário considerar o extracampo em dois aspectos: “o ao-lado e o alhures, o relativo e o absoluto”. Na sua primeira face o extracampo remete a um espaço visual que prolonga o espaço visto na imagem. Isto é, quando tomamos conhecimento do extracampo pela ordenação dos planos de modo a determinado momento sua articulação revelar o espaço em sua totalidade. Nessa perspectiva, o espaço “ao-lado” é extraído a partir de opções de decupagem e montagem, o que o torna concreto retrospectivamente segundo Noel Burch. Na sua segunda face do extracampo, sobre seu aspecto “alhures”, Deleuze discorre:

Ora, ao contrário, o extracampo atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto: remete desta vez ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria. (DELEUZE, 1990, p.280)

Deleuze coloca que esses dois aspectos do extracampo são inversamente proporcionais e rigorosamente inseparáveis da imagem visual, seja a relação atualizável com outros conjuntos ou a relação virtual com o todo, e afirma ainda que já existiam no cinema mudo⁹. “Quando o cinema se torna sonoro, quando o som povoa o extracampo, ele o faz portanto conforme esses dois aspectos, conforme sua complementaridade e proporcionalidade inversa, mesmo se está destinado a produzir novos efeitos.” (DELEUZE, 1990, p.280)

Na tentativa de compreensão de um espaço extracampo é interessante traçar relações com o movimento efetivo dos elementos visíveis, o que irá configurar a divisão do extracampo em espaço concreto e imaginário na visão de Noel Burch. A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa, como, por exemplo, a entrada e saída de personagens em quadro. Quando temos a entrada de parte de determinado elemento em quadro, uma mão, por exemplo, o espaço onde esse elemento se encontra, e que é por ele definido, é imaginário, já que ainda não o vimos. Mas, no momento que o corte nos revela toda a cena, este espaço torna-se concreto, retrospectivamente. Por vezes, o extracampo pode permanecer imaginário, na medida em que nenhum plano mais amplo, outro eixo ou movimento de câmera vem nos revelar esse espaço. Dessa segunda articulação decorre o espaço-tempo. Acrescentamos, assim, que o extracampo da imagem-movimento pode ser analisado em duas dimensões: uma, em que a imagem visual encadeia-se com outras imagens; e outra, um pouco mais complexa, no momento em que se relaciona com a primeira ao interiorizar o todo nas imagens encadeadas ao mesmo tempo que o todo se exterioriza nas imagens, em uma energia mutável alimentada pelo movimento e encadeamento das imagens.

Por conseguinte, Deleuze atesta que talvez não baste definir o extracampo enquanto espaço concreto ou imaginário, como Burch o faz, “pois é em si mesmo, ou enquanto tal, que o extracampo já contém dois aspectos que diferem por natureza” (1983, p.24). Ilumina-se para uma presença relativa e absoluta que melhor explicaria o extracampo segundo o filósofo.

A imagem-movimento e a imagem-tempo não são dois tipos de imagem diametralmente opostas, mas dois pontos de vista sobre a imagem. Da sequência de imagens cinematográficas não decorre apenas o movimento, mas também o tempo. Ao revisitar os

⁹ Deleuze (1990, p.280) indica *O martírio de Joana D’Arc*, de Dreyer.

conceitos de Bergson no campo cinematográfico, na análise da imagem-movimento a ideia do tempo surge a partir de uma representação indireta do mesmo.

A imagem-movimento opera uma representação indireta do tempo pois este resulta da montagem, que une uma imagem-movimento a outra, com o intento de formar um todo consistente. As ações se encadeiam e os espaços se preenchem e se coordenam a partir de uma composição orgânica do movimento desencadeada pela montagem.

O cinema clássico opera a partir do encadeamento de imagens e subordina os cortes a esse encadeamento de forma racional. Mesmo quando há falsos *raccords*, eles representam um ruído no movimento que as imagens encadeadas devem transpor. A racionalidade dos cortes age de forma a determinar relações comensuráveis e a associar as imagens a um todo aberto. Não que o cinema moderno seja o oposto ao cinema clássico, nunca negar a possibilidade da coexistência – “A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo.” (DELEUZE, 1990, p.323) – mas em regra se caracteriza por uma reversão que desencadeia a imagem. Estabelece-se que o re-encadeamento é submetido ao corte. Segundo Deleuze: “em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem *mais* a outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte.” (DELEUZE, 1990, p.255).

Ao tornar-se imagem-tempo, a imagem anseia por algo que se passe “em torno da imagem, atrás da imagem e até mesmo no interior da imagem” (RESNAIS *apud* DELEUZE, 1990, p.152). A imagem destitui-se de seu entrelaçamento primeiro, o espaço e o movimento, e se organiza na topologia e no tempo. Por assim dizer, na imagem estratificada, a tela “é a membrana cerebral onde se afrontam imediatamente, diretamente, o passado e o futuro, o interior e exterior, sem distância designável, independentemente de qualquer ponto fixo.” (DELEUZE, 1990, p.153)

Segundo Deleuze, uma representação direta do tempo foi o que o cinema sempre ansiou, e foi o cinema moderno que deu corpo a esse desejo ao estabelecer uma nova relação com o tempo e o espaço e sobretudo ressignificar a montagem. A imagem-tempo é uma figura da modernidade. A montagem deixa de ter por objeto as imagens-movimento e a produção de uma representação indireta do tempo para entrar na imagem, perfurá-la e existir *a priori*. “Ora a montagem entra na profundidade da imagem, ora se achata: ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas ‘o que a imagem *mostra*?’” (DELEUZE, 1990, p.56, grifo do autor).

Em um primeiro momento, em sua análise sobre a imagem-movimento, Deleuze já atesta o entrelaçamento do tempo e da imagem, associação esta regida de forma a subordinar o tempo às condições de normalidade. Na imagem-movimento, a ideia de movimento surge a partir da noção de centralidade. O movimento preenche condições de normalidade e prende a observação do espectador à existência de centros – “centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio das forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento” (DELEUZE, 1990, p.50). Com efeito, iremos esbarrar em certos limites. Uma primeira reversão da subordinação do tempo ao movimento se dá quando este último escapa aos centros de determinação e produz o que Deleuze chama de movimento aberrante, permitindo a entrada direta do tempo e a ressignificação da imagem. O movimento aberrante atestaria a potência do tempo, anterior a qualquer ação:

Se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo das desproporções das escalas, da dissipação dos centros, dos falsos *raccords* das próprias imagens. (DELEUZE, 1990, p.51)

Por mais que o movimento aberrante abra caminhos para o aparecimento da imagem-tempo, Deleuze questiona se esta é a única condição para a reversão do predomínio do movimento sobre o tempo, já que esta distorção aparece no cinema desde seus primeiros anos:

Epstein foi talvez o primeiro a ressaltar teoricamente este ponto, cuja experiência prática os espectadores faziam do cinema: não somente as acelerações, as desacelerações e inversões, mas o não distanciamento do móvel (“um fugitivo corria e, no entanto, continuava diante de nós”), as constantes mudanças de escala e proporção (“sem denominador comum possível”), os falsos *raccords* de movimento (o que Eisenstein, por sua vez, chamava de *raccords* impossíveis). (DELEUZE, 1990, p.50)

Se essas aberrações foram observadas desde cedo, a montagem cumpria o papel de compensá-las e normalizá-las, mantendo neste ponto a subordinação do tempo ao movimento. A reversão total viria em outro contexto e abarcaria outras questões.

O que põe em questão esse cinema de ação após a guerra é a própria ruptura do esquema sensório-motor: a ascensão de situações às quais já não podemos reagir, de meios com os quais só temos relações aleatórias, de espaços quaisquer vazios ou desconectados que substituem as extensões qualificadas. De repente, as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. (DELEUZE, 1990, p.323)

E para ir de um ponto a outro, da “imagem-ação” à “imagem ótica e sonora pura”, há necessariamente uma passagem em que elas coexistem. André Bazin (*apud* DELEUZE, 1990) coloca que o neo-realismo italiano produzia uma nova forma de realidade, por vezes dispersiva, elíptica e oscilante, conduzida por acontecimentos flutuantes ou por blocos de sentido. Aponta-se para um afrouxamento dos vínculos sensório-motores e ascensão de situações puramente óticas e sonoras, o que Bazin propunha chamar de “imagem-fato” e o que Deleuze determina como o caminhar para a apreensão de algo “insuportável”.

Chamamos de opsignos o tipo de imagem que ocorre após a guerra por todas as razões exteriores que se possa designar (questionamento da ação, necessidade de ver e ouvir, proliferação dos espaços vazios, desconectados, desativados), mas também devido à impulsão de um cinema renascente, recriando suas condições, neo-realismo italiano, nouvelle vague, novo cinema americano. (DELEUZE, 1990, p.324)

Servindo de inspiração para o cinema europeu, o cineasta japonês Yasujiro Ozu é, segundo Deleuze, o primeiro a desenvolver uma obra a partir de imagens óticas e sonoras tendo como objeto de seus filmes o cotidiano da família japonesa¹⁰. É o que Ozu faz ao extrair da insignificante banalidade cotidiana da vida da família japonesa a força de uma contemplação rica de simpatia e compadecimento.

Se compararmos os espaços vazios que pontuam os filmes de Ozu¹¹ com os de Bresson – em especial, um dos últimos momentos de *Um condenado à morte escapou*, em que o espaço vazio decorre da ausência de Fontaine e Jost que tentam se desvencilhar do último guarda nos momentos finais da fuga – o vazio em Ozu não fala da ausência da presença humana. A falta, que chega ao ponto angustiante em Bresson, é preenchida em Ozu pelo espaço e pelos objetos ao tornarem-se protagonistas tanto quanto os personagens.

Dizendo de outra forma, a maior intimidade pode estar numa vivência de exterioridades, não num mergulho no inconsciente, nas confissões, como vemos em tantos planos em que os personagens de Ozu estão lado a lado, ao invés da postura de campo e contracampo, de confronto direto. Os personagens são mais pontos no quadro do que o seu centro. [...] Se a desdramatização a partir de Beckett e do Bresson de “Mouchette” seguem o caminho da aspereza, da secura, da rarefação que pode sufocar; em Ozu, a desdramatização, ainda pode ser preenchida por pequenos e breves momentos de beleza, num mundo empobrecido e marcado pelo trabalho e

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.26.

¹¹ Ao pensar a imagem em sua função legível e ao assumir a autonomia da imagem sonora, Deleuze aponta que a imagem visual descobre uma arqueologia ou uma estratografia. Portanto, o cinema de Ozu comportaria um paradoxo: “pois Ozu já no cinema mudo foi aquele que inventou os espaços vazios e desconectados, e até mesmo naturezas mortas, que revelavam os embasamentos da imagem visual e a submetiam enquanto tal a uma leitura estratográfica; com isso ele estava tão à frente do cinema moderno que já nem precisava da fala: e, quando se volta para o falado, já bem tarde, mas uma vez como precursor, será para tratá-lo diretamente no segundo estágio, numa ‘dissociação’ das duas potências que reforça cada uma delas, numa ‘divisão do trabalho entre imagem apresentacional e voz representacional.” (DELEUZE, 1990, p.292).

pelo tédio da rotina. Em Ozu o neutro remete não à indiferenciação, mas a sutis gradações de uma pintura abstrata monocromática. (LOPES, 2011, p.07)

O neo-realismo italiano ainda não constitui o que Deleuze define como imagem-tempo. Atrelar essa nova configuração da imagem apenas ao nível do real a delimita e em outros aspectos reduz suas potencialidades. Deleuze propõe que o conjunto de transformações das imagens-movimento - percepções, ações e afecções - elevam a imagem a um novo patamar de critérios formais e estéticos, subordinando-a à exigência de novos signos, relacionando-a com o pensamento e levando-a para além do movimento.

Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento. Tal é o prolongamento muito especial do opsigno: tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros. (DELEUZE, 1990, p.26)

A ruptura do esquema sensório-motor tem no neo-realismo italiano o surgimento de imagens puramente óticas e sonoras, inicialmente desarticulando o domínio que o movimento exercia sobre o tempo. A nova relação que o cinema moderno estabelece com o pensamento está na supressão de um todo hermeticamente fechado em que a imagem se insere e se ordena a favor de um fora que extravasa por suas fissuras.

Nessa nova imagem, o real e o imaginário encontram-se em um ponto de indiscernibilidade. Segundo Deleuze:

A diferença entre o objetivo e o subjetivo tem valor apenas provisório e relativo, do ponto de vista da imagem ótico-sonora. O mais subjetivo, o subjetivismo cúmplice de Rivette, é perfeitamente objetivo, já que ele cria o real pela força da descrição visual. E, inversamente, o mais objetivo, o objetivismo crítico de Godard, já era completamente subjetivo, pois substituíra pela descrição visual o objeto real, e fazia com que ela entrasse 'no interior' da pessoa ou do objeto. Tanto de um lado quanto de outro, a descrição tende para um ponto de indiscernibilidade do real e do imaginário. (DELEUZE, 1990, p.22)

O retorno ao plano fixo e a economia dos movimentos de câmera, que em uma percepção rasa indicariam um retorno aos primeiros anos do cinema, nesse momento, fazem com que o movimento seja apreendido em outro tipo de imagem e que esta cresça em outras dimensões. Dimensões estas que não se restringem apenas ao espaço, mas que o transcendem. A imagem-tempo reordena o movimento. O movimento de câmera passa a subordinar a descrição espacial a funções do pensamento, não se contentando somente em seguir o movimento dos personagens. A indiscernibilidade do real e do imaginário irá atrelar o

movimento a uma “consciência-câmera”. O movimento passa a ser entendido a partir das relações mentais nas quais é capaz de adentrar – “E ela [câmera] se torna questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, conforme a lista aberta das conjunções lógicas (‘ou’, ‘portanto’, ‘se’, ‘pois’, ‘com efeito’, ‘embora’...)” (DELEUZE, 1990, p.34). Essa concepção potencializa as relações do quadro e dos reenquadramentos ao resultar em uma percepção originalmente nova para os acontecimentos extracampo.

Mas é Bresson, de uma maneira totalmente diferente, quem faz do tato um objeto da visão enquanto tal. Com efeito, o espaço visual de Bresson é um espaço fragmentado e desconectado, cujas partes têm porém uma junção manual feita aos poucos. A mão tem pois, na imagem, um papel que extravasa infinitamente as exigências sensório-motoras da ação, que até substitui o rosto, do ponto de vista das afecções, e que, do ponto de vista da percepção, torna-se o modo de construção de um espaço adequado às decisões de espírito. Assim, em *Pickpocket*, são as mãos dos três cúmplices que conectam os pedaços de espaço da Gare de Lyon, não exatamente na medida em que pegam um objeto, mas na medida que o roçam, detêm-lhe o movimento, imprimem-lhe outra direção, o transmitem e fazem circular nesse espaço. A mão duplica sua função preensiva (de objeto) com uma função conectiva (de espaço); mas, assim, é o olho inteiro que soma, à sua função ótica, uma função propriamente “háptica”, na fórmula que Riegl concebeu para designar um tocar característico do olhar. Em Bresson, os opsignos e os sonsignos são inseparáveis de verdadeiros tactisignos, que talvez sejam quem regula as relações daqueles (seria esta a originalidade dos espaços quaisquer de Bresson). (DELEUZE, 1990, p.22)

O limiar como fragmento de espaço que esconde o não-visto. O espaço bressoniano se configura de tal forma que é preciso atravessá-lo para que se possa vê-lo em sua totalidade. No filme em questão, as portas de cada cela nunca se abrem por inteiro, estão sempre entre-abertas ou fechadas. Como no episódio da fuga malograda de Orsini, a partir do plano fixo em sua porta semiaberta, o espectador toma conhecimento de sua punição a partir dos sons que sugerem o seu espancamento. Pela câmera, nada se vê. Apenas os ruídos são capazes de atravessar e povoar esse espaço que o visual opta por cerrar. Michel Estéve (*apud* ALVIM, 2011, p.03) identifica que Bresson retoma Dostoievski ao escolher os limiares e soleiras para caracterizar o universo espacial de seus filmes. O limiar esconde o não-visto, mas permite a permeabilidade do som. Em Bresson analisamos com firmeza o princípio da não redundância sonora e visual em nota encontrada: “Quando um som pode suprimir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la.” (2005, p.52)

Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram

acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro. (DELEUZE, 1990, p.32)

Até aqui já determinamos que o modo de percepção de uma imagem-tempo não é o mesmo da imagem sensório-motora pois seu modo de encadeamento não é o mesmo. Nesse aspecto, a imagem-tempo tem uma singularidade essencial ao relacionar-se a uma “imagem-lembrança” e ao mesmo tempo suscitá-la. No filme em análise, a descrição espacial da prisão pelo espectador se dá fundamentalmente a partir do reconhecimento, a partir do exercício de repetição de elementos sonoros. Por volta dos seus dezesseis minutos, a banda sonora atenta para um ruído marcante – o passar de chaves por entre grades de ferro – que simboliza a movimentação dos guardas no exterior das celas. A repetição desse ruído ao longo da narrativa permite ao espectador reconhecer o espaço posteriormente a partir de uma “imagem-lembrança”. O *flashback* é um recurso que retoma essa imagem ao constituir um circuito fechado que vai do presente ao passado para depois retornar a um presente ressignificado. Não encontramos o *flashback* em *Um condenado à morte escapou*, mas talvez a voz *over* de Fontaine e a repetição de ruídos ocupe o lugar dessa imagem-lembrança ao estabelecer uma relação direta com a memória e ao atualizar temporalidades.

Somando-se a esse aspecto, Deleuze aponta que “não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento” (DELEUZE, 1990, p.71).

Por fim, inscrevemos que nossas reflexões partem especialmente do pensamento deleuziano para pensar a imagem cinematográfica e o espaço. Deleuze recorre a Bresson para explicitar traços da imagem-movimento e da imagem-tempo. Aqui, percebemos que a passagem de um livro a outro – *Imagem-movimento* a *Imagem-tempo* –, não corresponde a duas eras do cinema, ou ao cinema clássico e ao cinema moderno, e sim a dois pontos de vista sobre a imagem e seus signos. Soma-se a isso os aforismos bressonianos em suas *Notas sobre o cinematógrafo*, o que permite unir o cineasta e suas obras “através da perseguição coerente e uniforme de um só fim.” (TARKOVISKI, 1998, p.112). Agora, buscaremos elucidar como a imagem de *Um condenado à morte escapou* e a sua força na “dispersão do Fora” sublinham a riqueza de um espaço extracampo.

3. Tensão entre o campo e o extracampo na narrativa bressoniana

“Ele é um homem, apenas um homem, tentando desesperadamente, com todo o seu coração, fazer nascer e dar forma às vibrações dos seus sentidos. Não um deus, nem um herói: um homem.”¹²

Robert Bresson é este homem que recorre à arte do cinematógrafo para fazer ver o mundo: o seu, sobretudo. Mas no mesmo ponto em que se individualiza, ele cria a possibilidade de tornar visível o mundo de muitos homens. Neste primeiro paradoxo encontra-se um dos pontos de tensão que permeiam a narrativa bressoniana. Através do movimento interior do cineasta, uma inquietação particular, atinge-se um espaço que lhe é exterior: o público. Não que esta seja a sua intenção primeira, mas de certa forma Bresson atinge o espectador sem fazer concessões a ele, revelando um aspecto de tensão do seu cinematógrafo: indivíduo/campo e público/extracampo. Uma tensão que reside em um espaço situado “alhures”, como diz Deleuze. Para tudo aquilo que é enquadrado, há sempre outro espaço maior ou outro com o qual o primeiro forma outro, mais amplo; encontra-se um universo aberto que não pretende ser da ordem do visível. Em entrevista a Jean-Luc Godard e a Michel Delahaye¹³, Bresson, quando questionado sobre a tentativa de imprimir no espectador a sua visão de humanidade e os seus vícios, responde:

Não se trata de trabalhar para um público. Não há nada mais estúpido, mais vulgar, do que trabalhar para um público. Bom... Isto dito, devemos fazer o que devemos fazer. E, frente a isso, o público sou eu. Quer dizer, se eu tento representar a mim mesmo o que o público vai sentir, eu não posso senão dizer: o público sou eu. Logo, nós não trabalhamos para um público. Mas o que tentamos fazer deve poder também... Pois nós temos, basicamente, as mesmas chances de aceitação pelo público que um pintor, por exemplo, mas depois de um certo tempo. Então, outro dia, alguém me fez a seguinte pergunta: “Você acha que um filme seu poderia tocar as pessoas?” Ele pode, talvez, tocar algumas pessoas, mas eu não acho que só um quadro de Cézanne tenha feito compreender ou gostar de Cézanne, tenha feito sentir como Cézanne. Leva um monte de quadros!... Imagine um artista pintando um Cézanne, sob Luís XIV. Absolutamente ninguém... Enfim: teriam colocado o quadro no sótão! Precisamos de vários filmes. E conforme fazemos filmes, é bom, e é agradável, sentir que o público, de repente, tenta se colocar em nosso lugar e gostar do que gostamos. Em suma, trata-se de nos fazer gostar. Gostar, daquilo que nós gostamos, e da maneira como nós gostamos das coisas e das pessoas...(2011, p.97-98)

Paradoxo, ambiguidade, situação-limite, economia de meios e fragmentação são alguns dos termos que convêm à obra bressoniana. Parto da estranheza que, em um primeiro momento, seu cinema pode causar no espectador, ao propor um espaço que, a todo instante,

¹² LE CLÉZIO *apud* BRESSON, 2005, p.9.

¹³ GODARD, Jean-Luc; DELAHAYE, Michel. *A Questão – Entrevista com Robert Bresson*. In: *Robert Bresson – Coleção CINUSP*. São Paulo: 2011, p.90-133.

nos empurra para fora do quadro. No cinematógrafo bressoniano, a abertura do mundo se dá a partir de um espaço fragmentado, elíptico, vazio e fechado – este último verificado em suas escolhas estéticas: uma decupagem composta, essencialmente, de primeiros planos.

Nessa perspectiva, observamos que a ruptura com a narrativa clássica no cinema de Robert Bresson se dá na forma e no estilo. O classicismo da decupagem analítica, que vai do plano geral ao primeiro plano, para analisar o espaço, não participa da composição da cena no cinema moderno de Bresson, em particular em *Um condenado à morte escapou*. O espaço da prisão, a fortaleza de Montluc, em Lyon, é um emaranhado visual e sonoro bem pouco denotado concretamente, reduzido a alguns traços. Embora haja um eixo narrativo bem claro e delimitado no filme em questão, o que o aproximaria de um cinema clássico, a montagem, entretanto, ultrapassa o classicismo. Não queremos reduzir o cinema de Robert Bresson à rígida categorização de cinema clássico ou de cinema moderno. Não é esse o problema. Fundamentamos nosso pensamento nas concepções deleuzianas, compartilhando a visão de que a imagem-tempo e seus “signos óticos e sonoros puros” são figuras da modernidade. Portanto, neste capítulo, pensamos a forma e o estilo bressoniano, em especial no que dizem respeito à montagem e aos interstícios, com o intuito de compreender o espaço extracampo em *Um condenado à morte escapou*. Para tal, recorreremos frequentemente aos aforismos bressonianos deixados em suas *Notas sobre o cinematógrafo*¹⁴, assim como complementamos a fundamentação teórica feita a partir de Deleuze no primeiro capítulo deste estudo.

Identificamos nos paradoxos que rodeiam a obra bressoniana a essência da condição humana. Um cinema de opostos que se esbarram em uma fronteira comum, na tentativa permanente de tornar visível o invisível. O “inesperado” e o “secretamente esperado” possuem um limite comum. Em *Um condenado*, através do domínio preciso da linguagem cinematográfica, Bresson assume os opostos com a intenção de transpor a barreira do compreensível e de tocar o terreno do sensível. Nessa ótica, o espectador é levado a experimentar a fuga de Fontaine, na medida em que o título do filme coloca o efeito antes da causa. Um estado de confusão inicial e a fragmentação são recursos da estilística bressoniana para que os esclarecimentos venham *a posteriori*: “Não se trata de compreender, trata-se de sentir. Não é a mesma coisa.” (BRESSION, 2005). Após a primeira tentativa de fuga de Fontaine, ouvimos um trecho de seu monólogo interior: “Por que eles não atiraram em mim?”

¹⁴ *Notas sobre o cinematógrafo* é um compilado de aforismos deixados por Robert Bresson ao longo de sua produção cinematográfica. De forma breve, profunda, rigorosa, concisa e econômica – nas mesmas bases com as quais o seu cinema se fundamenta – é possível tornar clarividente a proposta estética e estilo bressoniano. O cineasta permite que mergulhemos em seu universo ao banharmo-nos com a água que brota da sua fonte. Adentremos. Simultaneamente, suas notas se fazem compreender em montagem, no processo de contato com outras notas, na sua aproximação e atrito. Tal qual o seu cinema.

No pátio, me acostumei com a ideia de morrer. Eu teria preferido uma execução imediata.” No extracampo sonoro, ouvimos suaves batidas na parede e a voz *over* prossegue: “A batida do meu companheiro não ajudava. A coragem me abandonou por completo e, por um momento, chorei.” Os caminhos que levarão Fontaine a escapar dessa frustração inicial e da morte anunciada são traçados por Robert Bresson de forma fragmentada, desconexa e econômica. Em seu trabalho, tão importante quanto aquilo que se vê é aquilo que não se vê. Às vezes, o invisível é atualizado pela banda sonora e em outros momentos é deixado de lado, em reserva e resgatado futuramente. François Truffaut escreve após o lançamento do filme em 1956:

Não há em *Um Condenado à morte escapou* imagem abusiva alguma (mais realçada do que a anterior ou do que a seguinte), efeito dramático algum, complacência alguma nem falha alguma. É talvez o primeiro filme da história do cinema a suscitar uma pura emoção, despojada de qualquer facilidade, uma emoção específica, criada pelas virtudes em si da imagem e do som: duração dos planos, sucessão dos olhares, relações das formas e dos ruídos, diálogos dos objetos e das mãos. (*apud* SÉMOLUÉ, 2011, p.14)

Como colocamos inicialmente, os filmes de Robert Bresson são objetos íntimos ao se debruçarem sobre uma "necessidade interior" do cineasta. Enquanto o olho humano deforma e fragmenta o real através da memória e de falsas associações, a máquina fotográfica o apreende de forma bruta. O ato de criação bressoniano, sua opção por uma apresentação do espaço de forma fragmentada, refletem a tentativa do cineasta de expor essa questão. A fragmentação representaria o recorte que a memória faz do real, enquanto a ordenação das imagens através da montagem recupera o “ar de verdade” e confere às pessoas e aos objetos uma realidade. Segundo Le Clézio, as imagens e os sons do cinematógrafo bressoniano revelam a “única parte visível do real, sua face emersa. (...) tornam o real perceptível por um instante: ‘traduzir o vento invisível através da água que ele esculpe passando.’” (*apud* BRESSON, 2005, p10). Portanto, a tensão entre campo/indivíduo e extracampo/público faz com que o interior se torne visível por meio do olhar objetivo de uma máquina. Recorremos às suas notas para exemplificar tal reflexão:

Na medida em que você não tem que imitar, como pintores, escultores, romancistas, a aparência das pessoas e dos objetos (máquinas o fazem para você), sua criação ou invenção cessa nos vínculos que você estabelece entre os diversos pedaços do real captados. Há também a escolha dos pedaços. Seu faro decide. (BRESSON, 2005, p.61)

Sua câmera não capta somente movimentos físicos incaptáveis pelo lápis, pelo pincel ou pela caneta, mas também certos estados de alma reconhecíveis em detalhes que não poderiam ser desvelados sem ela. (BRESSON, 2005, p.84)

O que nenhum olho é capaz de captar, nenhum lápis, pincel, caneta, de reter, sua câmera capta sem saber o que é e retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina. (BRESSION, 2005, p.33)

O ato de criação bressoniano encontra em formas e estilo precisos uma maneira de organizar o mundo. A partir de um rigor estético e formal, o cineasta submete a desordem natural das coisas à ordem do seu cinematógrafo, da arte. No cinema de Bresson, forma, estilo e ideias caminham juntos por um só fim. Pode-se dizer que não há distâncias entre formas e ideias. Na cena de abertura de *Um condenado à morte escapou*, somos apresentados ao espaço bressoniano sem rodeios e falsos artifícios. O primeiro plano é formado pela fortaleza de Montluc e pela regra do jogo assinada por Robert Bresson: “Esta é uma história real. Conto-a como aconteceu, sem enfeites”. Em seguida, acompanhamos a primeira tentativa de fuga de Fontaine. O plano inicial dessa cena enquadra as mãos livres de Fontaine, enquanto as mãos de seus companheiros estão algemadas. Assim, anuncia-se o cinema tátil de Bresson e a importância das mãos no desenrolar da narrativa. A câmera contenta-se em mostrar pequenos gestos e olhares. Toda a cena é mostrada apenas do lado de dentro do automóvel que conduz Fontaine e os outros prisioneiros à fortaleza de Montluc. Uma fusão encadeada liga de forma elíptica dois espaços afastados: do interior do automóvel, passamos à entrada da prisão. Em seguida, Fontaine, todo ensanguentado, é jogado no interior de uma cela e a voz interior do protagonista anuncia: “Eu podia sentir que estava sendo observado. Eu não me atrevi a fazer um só gesto”. Aqui, a imagem fragmentada seleciona aspectos da realidade e naturalmente convoca o extracampo.

Em seguida, o espaço restrito da cela de Fontaine é minuciosamente descrito pela voz *over* do personagem, durante um único plano: “Minha cela media menos que três por dois metros. Tinha poucas coisas. Um estrado de madeira com um colchão, dois cobertores. Ao lado da porta, um sanitário. E, na parede, uma estante de pedra. Esta estante me permitia alcançar a janela.” Ao final da descrição, um corte em fusão impede que o espectador localize o espaço no tempo. Isto é, as imagens são independentes e o sentido vem da ordenação delas, sobretudo na fricção¹⁵ produzida pelo contato entre elas. Fontaine, da janela de sua cela, observa os outros prisioneiros que caminham livremente pelo pátio da prisão. Este olhar, ao mesmo tempo que sugere uma continuidade com a cena anterior, pode fazer parte de uma nova cena que se abre. Não se sabe. “Margem de indefinição” que impede que o espectador localize o olhar de Fontaine em um tempo determinado. Além disso, apreende-se um

¹⁵ “Que seja a união íntima das imagens que as preencha de emoção.” (BRESSION, 2005, p.32); “Do choque e do encadeamento das imagens e dos sons deve nascer uma harmonia de relações.” (Idem. p.81).

movimento particular que Bresson explicita no seguinte trecho extraído do “diálogo” com Jean Quéval de 1946:

É o *interior* que comanda. Sei que isso pode parecer paradoxal numa arte que é toda *exterior*. Mas vi filmes que todo mundo corre e que são lentos. Outros em que as personagens não se agitam e que são rápidos. Constatei que o ritmo das imagens não tem o poder de corrigir toda lentidão interior. Só os nós que se atam e se desatam no interior dos personagens conferem ao filme o seu movimento, seu verdadeiro movimento. É esse movimento que eu me esforço em tornar aparente por alguma coisa - ou alguma combinação de coisas - que não seja só um diálogo. (*apud* SÉMOLUÉ, 2011, p.22)

O cenário do forte de Montluc é minimalista, obedecendo ao princípio do cinematógrafo bressoniano: a simplicidade e a economia de meios¹⁶. Bresson pouco nos mostra do forte. O que se precisa ver em Montluc são os elementos essenciais que o cerram: cantos, paredes, portas, janelas, grades. O espaço da prisão é construído em meia dúzia de planos: espaços pequenos, limitados, enquadrados com rigor. É como se o espaço não pudesse se expandir e a narrativa adentra pelas lacunas deixadas pela imagem. Fontaine dialoga com outros prisioneiros por meio de leves batidas nas paredes da cela.

Com efeito, acrescentamos que a atenção recai sobre a liberdade interior do condenado, sobre a sua alma, na tentativa constante de aproximar o espectador do filme, por meio dos sentimentos. A energia que movimenta o cinema de Robert Bresson coloca sensações em imagens. O vazio é colocado em uma ótica que ultrapassa a existência concreta de objetos. Paradoxalmente, ele é responsável por preencher o espaço bressoniano. Para que o espectador apreenda o vazio, Bresson o coloca através de uma decupagem sintética, de imagens achatadas, com pouquíssima profundidade de campo. Preencher com o vazio é no mínimo instigante, após ultrapassar a barreira do incompreensível. Quando a imagem se faz no vazio, não é fácil formulá-la e compreendê-la. Na contramão, ela avança para o infinito e adentra no terreno do sensível.

O recurso da fragmentação espaço-temporal possibilita que Bresson escape aos vícios do cinema convencional, essencialmente, o vício da representação. A esse respeito, encontra-se em uma de suas notas: “Ela [a fragmentação espaço-temporal] é indispensável, se não queremos cair na REPRESENTAÇÃO. Ver os seres e as coisas em suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência” (2005, p.74, grifo do autor). O cinematógrafo revelaria uma epifania do real e se formaria como uma manifestação artística com características próprias, afastando-se por completo da concepção

¹⁶ “Há no cinema um preconceito contra a simplicidade. Cada vez que se rompe com esse preconceito, o efeito é transformante.” (BRESON *apud* SÉMOLUÉ, 2011, p.23).

do cinema como mero “teatro fotografado”¹⁷. O cinematógrafo como ferramenta “capaz de flagrar a manifestação divina do acaso que nos cerca, se revelando e logo em seguida se velando, num jogo lúdico e rigoroso ao mesmo tempo. Um jogo de luzes e sombras, de revelação e de mistério.” (MOCARZEL *in*: BRESSON, 2005, p.110)

Coloca-se a figura do acaso como uma das noções centrais do cinema de Robert Bresson. Os acontecimentos em seus filmes não são regidos pela causalidade imediata e o acaso opera em dois níveis: primeiro, o acaso é determinante nos mundos retratados nos filmes; segundo, o acaso é o elemento contra o qual Bresson luta na hora de dar forma aos seus filmes, pois, por mais que toda a vida seja feita de acasos e predestinações, o cineasta objetiva que ele, como elemento estilístico, seja reduzido ao mínimo. Segundo Santos Zunzunegui em *Abecedário Robert Bresson*,

Esta curiosa contradição entre o acaso como algo que domina nossas vidas e o acaso como aquilo que deve ser eliminado pelo artista para que a obra de arte ponha ordem no caos do mundo é fundamental. Não há um acaso sem o outro ou não há um acaso sem o intento de controlar o acaso. O artista é a pessoa cujo trabalho controla o acaso. Que propõe um eixo para nossas vidas. Essa é uma regra importante de boa parte da estilística de Bresson.

Em fragmentos da entrevista concedida a Jean-Luc Godard e a Michel Delahaye¹⁸, Bresson fala da encruzilhada que encontramos em vários pontos da vida e que o acaso nos faz decidir por escolher o caminho à esquerda ou à direita. Em *Um condenado à morte escapou*, Fontaine confessa a Blanchet, seu vizinho de cela, que “o difícil é decidir-se”, após ser repreendido por ele pela demora de sua fuga. Na cena seguinte, Fontaine é comunicado sobre a sua condenação e o seu fuzilamento ocorrerá em breve. Aqui, pode-se dizer que o acaso rege a sua tomada de decisão: Fontaine é forçado, pela ordenação dos acontecimentos, a arriscar-se. Trazido de volta à cela, não há mais para onde fugir, é preciso agir: “Entretanto, um pouco mais tarde, temi que meus esforços tivessem sido em vão. Vestido metade como soldado francês, metade como soldado alemão, era de uma sujeira repugnante.” A narração em *over* de Fontaine anuncia a chegada de um companheiro de cela, François Jost: “A chegada dele, como eu previra, me perturbou. Eu não tinha tempo a perder. Eu tinha que escolher. Ou eu o levava junto, ou eu o matava. Meu gancho mais pesado seria uma boa arma. Mas eu conseguiria matá-lo a sangue frio?” Posteriormente, Fontaine confia seu plano

¹⁷ “O real que chega ao nosso espírito não é mais real. Nosso olho pensante demais, inteligente demais. Dois tipos de real: 1º o real bruto registrado tal qual pela câmera; 2º o que nós chamamos de real e que vemos deformado por nossa memória e por falsos cálculos. Problema. Fazer ver o que você vê, por intermédio de uma máquina que não o vê como você o vê. E fazer ouvir o que você ouve por intermédio de uma outra máquina que não ouve como você o ouve.” (BRESSON, 2005, p.64).

¹⁸ GODARD, Jean-Luc; DELAHAYE, Michel. *A Questão – Entrevista com Robert Bresson*. In: *Robert Bresson – Coleção CINUSP*. São Paulo: 2011, p.90-133.

de fuga a Jost: “Confio nos objetos que fabriquei... Em mim mesmo, na minha sorte e na sua. Você não vai se arrepender (...). – Você fez um trabalho incrível... É tentador. – Tentador?... Mas, Jost, você simplesmente não tem mais escolha. Você deve entender isso.”

Na sequência final, mais uma vez, o acaso determina uma ação. Chegando ao último obstáculo, Fontaine e Jost hesitam em atravessá-lo. Eles não conseguem se decidir como transpor o último espaço. A voz *over* anuncia: “Ouvi soarem quatro horas. O tempo passava, as nossas chances diminuía.” Fontaine decide avançar e se pendura com as mãos e as pernas à corda esticada para atravessar o último muro do forte de Montluc. O acaso, o imprevisível, tudo aquilo que foge ao controle é marcado pelo tempo e, surpreendentemente, pela figura de Jost. Sua chegada, ao mesmo tempo em que coloca em dúvida a fuga de Fontaine, o faz tomar uma decisão. A dúvida transparece na locução em *off*: “Será que ele foi o que me salvou?”. Em seguida, Fontaine constata ao pé de um dos muros do forte: “sozinho, talvez eu tivesse ficado por aqui”.

Ainda na sequência final, que se configura de forma semelhante à sequência inicial, o espaço vazio evoca novamente uma das ideias que Bresson persegue insistentemente: tornar visível o invisível com o mínimo possível. Fontaine não tem escolha, é preciso matar um dos guardas para avançar em sua fuga. Nesta cena, a voz *over* traz algumas de suas divagações, que o fazem hesitar por alguns instantes. No momento exato em que decide agir, a câmera permanece imóvel e a decupagem não revela o que acontece fora do quadro. As cenas de luta corporal em *Um condenado*, em que Fontaine abandona o espaço enquadrado e a câmera permanece fixa, filmando o espaço vazio, são os momentos em que a ideia de tornar visível o invisível aparece com maior pureza. Nesses instantes, a permeabilidade do som aparece em potência (como veremos no próximo capítulo quando discorreremos sobre o extacampo sonoro). Esse espaço onde nada aconteceu ou onde tudo aconteceu ao entorno, no espaço vizinho, no extracampo é o lugar realmente bressoniano.

Ainda nessa perspectiva, decorre a ideia de que a poesia desliza por entre os cortes e a potencialidade da montagem se revela na junção, no atrito entre as imagens, nos interstícios. Segundo Bresson, nada de belas imagens, elas não servem para o cinematógrafo: “a beleza do seu filme não estará nas imagens (cartão-postalismo) mas no inefável que delas emanará” (2005, p.94). E ainda “Não corra atrás da poesia. Ela penetra sozinha pelas articulações (elipses)” (2005, p.34). Assim, ao construir o espaço de forma fragmentada, desconexa e vazia, Bresson produz mais um dos paradoxos que permeiam o seu cinematógrafo: o espaço onde aparentemente tudo deixou de acontecer é de fato onde tudo acontece.

A figura do interstício é o espaço que se abre entre as imagens, algo que se sobrepõe a uma mera junção de planos através da montagem. Um espaço “alhures”, segundo Deleuze, que povoa o extracampo a partir do atrito criado entre os planos. O cinema de Bresson abre uma lacuna que o espectador deve preencher. Nesta lacuna ou intervalo está o “Todo aberto” (1990, p.255) a que Deleuze se refere. O ritmo da cena inicial é ditado por signos essencialmente bressonianos: gestos e olhares. Sem uma palavra sequer por parte do protagonista, o espectador é levado a experienciar o desejo de Fontaine. Os planos intercalam-se entre os olhares e as mãos de Fontaine, determinando o exato instante que o personagem tentará sua primeira fuga. Neste momento, a câmera imobiliza-se. O quadro está vazio e a ação se passa no extracampo. No espaço ao lado ouvimos tiros, vozes e barulhos, cabendo à imaginação do espectador atravessar as bordas do quadro. É nos interstícios que o cinema sintético de Robert Bresson reside.

A imagem moderna instaura o reino das ‘incomensurabilidades’ ou dos cortes irracionais: quer dizer que o corte já não faz parte de uma imagem ou outra, de uma sequência ou outra que ele separa e reparte. [...] O intervalo liberta-se, o interstício torna-se irreduzível e vale por si mesmo. (DELEUZE, 1990, p.328-329)

Além disso, podemos ver *Um condenado à morte escapou* como um filme paradigmático do cinema moderno, em que se encontram exemplos representativos de ruptura com as narrativas baseadas no sistema sensório-motor, definido por Deleuze. Propomos pensar os paradoxos bressonianos a partir dessa ruptura com a imagem-movimento. No caso de *Um condenado*, o paradoxo está localizado quando experienciamos o forte desejo de liberdade de Fontaine a partir de elementos estéticos e formais que nos aprisionam. A tensão necessária à narrativa é alimentada pelo aprisionamento em contraponto ao desejo de liberdade¹⁹ do protagonista. A qualquer instante, Fontaine estará livre como anuncia o título do filme.

É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento [...]. É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. [...]. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação situação sensório-motora/imagem indireta do tempo é substituída por uma relação não-

¹⁹ Retomamos, em outro aspecto, a aproximação feita por Michel Estéve (*apud* ALVIM, 2011, p.03) a figura do “limiar” encontrada em Dostoiévski no espaço bressoniano. Fontaine vive essencialmente no limiar ao ansiar pelo estar fora. O aprisionamento é por natureza a representação em potência da figura do “limiar”.

localizável situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta. (DELEUZE, 2013, p.55)

O extracampo remetia no cinema clássico a um espaço exterior que a todo momento era atualizável em outras imagens. O todo ao mesmo tempo se interiorizava e exteriorizava nelas. A montagem operava em cortes racionais que submetiam o movimento ao encadeamento das imagens. Com o cinema moderno, Deleuze coloca que o Todo é o Fora pois o entrelaçamento das imagens não ocorre mais de forma associativa ou atrativa, “o que conta é, ao contrário, o interstício entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia.” (DELEUZE, 1990, p.216).

O limite ou o interstício, o corte irracional passam eminentemente entre a imagem visual e a imagem sonora. Isso implica várias novidades ou mudanças. É preciso que o próprio sonoro se torne imagem, em vez de ser um componente da imagem visual; é preciso, portanto, criar-se um enquadramento sonoro, tal que o corte passe entre os dois enquadramentos, sonoro e visual; portanto, mesmo que o extracampo subsista de fato, é preciso ele perder toda potência de direito, já que a imagem visual deixa de se prolongar para além de seu próprio quadro, para entrar numa relação específica com a imagem sonora, esta mesma enquadrada (é o interstício entre os dois enquadramentos que substitui o extracampo)(...)(DELEUZE, 1990, p.329-330)

Aqui, quando Deleuze se refere à substituição do extracampo, ele resgata a sua primeira instância: o aspecto “ao lado”, aquele relacionado ao prolongamento do campo e determinado pelas bordas do quadro. Por outro lado, o “Todo aberto”, que o extracampo passa a habitar no cinema moderno, encontra-se na dissociação entre a imagem sonora e a imagem visual. Disjunção que não deve ser superada, segundo Deleuze. E assim é em Bresson²⁰. No entanto, mantém-se uma relação entre a imagem sonora e a imagem visual. Relação pautada na “incomensurabilidade que designa uma nova relação e não uma ausência.” (DELEUZE, 1990, p.330). Assim, a intenção é que a imagem visual nunca mostre o que a imagem sonora enuncia²¹. Por conseguinte, a imagem visual enquadra um espaço qualquer, vazio e desconectado, em que o seu valor está, além de lançar o espectador para fora, na topologia da

²⁰ “Um som não deve jamais socorrer uma imagem, nem uma imagem socorrer um som.” (BRESSION, 2005, p.52); “Imagem e som não devem se ajudar mutuamente, mas que eles trabalhem cada um à sua vez numa espécie de revezamento.” (Idem, p.52).

²¹ “Se o olho está inteiramente conquistado, não dar nada ou quase nada ao ouvido. Não se pode ser ao mesmo tempo totalmente olho e totalmente ouvido. *e o inverso, se o ouvido está inteiramente conquistado, não dar nada ao olho.” (BRESSION, 2005, p.52, grifo do autor); “Quando um som pode substituir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la. O ouvido vai mais em direção ao interior, o olho em direção ao exterior.” (Idem, p.52).

imagem, em suas camadas²². Isto é, atuam sobre a imagem duas forças: força centrípeta e centrífuga da imagem-tempo. Ao mesmo tempo em que a imagem se interioriza, expulsa elementos que ao final irão formar o todo; forças que não se anulam, mas que atuam em complemento para compreensão do espaço filmico. De uma força que joga para fora com intensidade semelhante à que joga para dentro.

Ora cada um [o sonoro e o visual], atingindo seu próprio limite que o separa do outro, descobre assim o limite comum que os refere um ao outro sob a relação incomensurável de um corte irracional, o direito e o avesso, o fora e o dentro. (DELEUZE, 1990, p.331)

As situações são cortadas de seus prolongamentos. O corte vale por si mesmo e obedece à irracionalidade. Dessa relação é preciso que o sonoro também se torne imagem e, portanto, possua seu enquadramento. O corte está no limite ou interstício dos dois enquadramentos, onde ambos se tocam e descobrem seu limite comum.

Na face interior, a profundidade de campo perfura a imagem e a deixa com rachaduras, um espaço por onde alguma coisa pode fugir, uma “região do passado”. Nesse sentido, podemos falar em uma condensação de temporalidades em *Um condenado à morte escapou*. A imagem visual está localizada no tempo presente, enquanto a voz *over* de Fontaine que a acompanha toda a história está no tempo passado, narrando os fatos como já tivessem acontecido. Por vezes, a voz *over* do protagonista acompanha a imagem, por outras, a confronta. Com efeito, o ato de fala tem um enquadramento sonoro e a imagem um enquadramento visual delimitado pelo olho da câmera. Em outro aspecto, podemos falar de uma profundidade na imagem desde os primórdios do cinema, quando os diferentes planos espaciais eram dados conjuntamente, considerando nesse momento a ausência de montagem, decupagem e movimentos de câmera. A profundidade só se torna profundidade de campo quando os elementos dentro de um plano ganham dimensões diferentes, do primeiro-plano ao plano de fundo. Orson Welles desenvolve isso com maestria em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), duplicando a profundidade com grandes angulares, construindo um campo segundo uma diagonal, criando regiões de luz e sombra em intenso contraste onde os elementos de um mesmo plano fazem-se visíveis ou invisíveis; é possível determinar o volume de cada corpo dentro do plano, fazendo com que o primeiro plano se comunique com o plano de fundo.

A propósito da profundidade de campo tal como Renoir e Welles a instauram, pode-se observar que ela abriu uma nova via do cinema, não mais

²² “Cave onde você está. Não deslize para outros lugares. Dupla, tripla camada das coisas.” (BRESSION, 2005, p.29); “Cave sua sensação. Olhe o que há dentro. Não analise com palavras. Traduza-a em imagens irmãs, em sons equivalentes. Quanto mais nítida ela é, mais seu estilo se afirma. (Estilo: tudo que não é a técnica).” (Idem, p.51).

“figurativa”, metafórica ou mesmo metonímica, porém mais exigente, mais coercitiva, de certo modo *teorematizada*. É o que diz Astruc: a profundidade de campo tem um efeito físico de *chasseneige*, faz a personagem entrar e sair sob a câmera, ou no fundo da cena, e não mais de um lado para o outro; mas também tem um efeito mental de teorema, faz do desenrolar do filme um teorema e não mais uma associação de imagens, torna o pensamento imanente à imagem. (DELEUZE, 1990, p.209)

Nessa ótica, Bresson eleva a profundidade de campo a um outro patamar, ao valer-se dela em planos fechados e achatados pela mesma distância focal, uma 50mm²³. Bresson trabalha constantemente com a objetiva de 50 milímetros, lente que mais se aproxima do olho humano e, nesse aspecto, pode-se dizer que pretende ser mais fiel ao real. Sobre o rigor bressoniano quanto a isso, Emmanuel Machuel confirma a Philippe Arnaud:

“Em todos os filmes de Bresson dos quais participei, deve haver, eu acho, um único plano (que eu não rodei) que não foi com a objetiva de 50mm: é o do lenço de pescoço que cai na *Mulher Suave*. Em *O Dinheiro*, tudo é rodado em 50. Fui o assistente de Ghislain Cloquet para *A Grande Testemunha*, *Mouchette*, *Uma Mulher Suave*, tudo que rodei com Bresson foi exclusivamente em 50. Isso já deve simplificar um pouco esse problema muito complicado de diferença entre o que o olho vê e o que é captado pela máquina. (...) Chegou a acontecer de, sem ele saber, a gente rodar dois planos em 45, é mínima a diferença entre as duas objetivas. Só que ele reparou e mandou refilmar os planos.” (SÉMOLUÉ, 2011, p.303)

A rigidez e precisão bressonianas nos fazem pensar que a estruturação do espaço no cinema moderno dar-se-á de outra maneira, pois a profundidade de campo traz alguns questionamentos, assim colocados por Serge Daney: “A questão dessa cenografia não é mais: o que há para ver atrás?, mas sim: será que posso sustentar com o olhar aquilo que, de qualquer modo, vejo? Que se desenrola em um único plano?” (*apud* DELEUZE, 1990, p.213). Voltamos a uma das cenas da sequência final, em que Fontaine se vê obrigado a matar um dos guardas para o sucesso de sua fuga. Aqui, a profundidade de campo penetra por entre os poros da imagem e também se pode falar a respeito de uma profundidade de campo sonora. A proximidade do guarda e Fontaine é calculada pela progressão dos ruídos de seus passos, assim como o momento exato da ação de Fontaine é encoberto por um forte barulho de trem que passa em um espaço indeterminado previamente.

Portanto, coloca-se que o cinema de Robert Bresson é organizado em torno da figura criadora da montagem. Montagem não somente como aspecto técnico de unir imagens, mas como algo que se constrói de forma conceitual e estética, que não existe apenas após a filmagem, mas parte da maneira de organizar a história e, no caso de Bresson, o jogo do

²³ “Trocar a cada instante de lente é como trocar a todo instante de óculos.” (BRESSON, 2005, p.55).

acaso. O sentido do filme dar-se-á não pela soma de uma imagem mais a outra, e sim pela multiplicação que nasce no choque entre elas, na sua ordenação no todo²⁴.

A fragmentação e o extracampo são instrumentos que permitem a Bresson construir o sentido dos seus filmes na ordenação infinita entre as imagens, na faísca que surge desse atrito e na ordem que são capazes de impor ao real. Dessa maneira, as imagens achatadas não representam a ausência de profundidade em todos os aspectos. Como coloca Bresson em duas de suas notas: “Achatar minhas imagens (como um ferro de passar), sem atenuá-las.” (2005, p.23) e “Força que têm suas imagens (achatadas) de serem diferentes do que elas são. A mesma imagem conduzida por dez caminhos diferentes será dez vezes uma imagem diferente.” (2005, p.38)

Quando a formação do espaço se origina de forma ótica, sonora e tátil²⁵, a junção das partes não é claramente predeterminada. Assim, é um espaço que essencialmente não pode ser definido de forma apenas espacial e nesse ponto definimos os limites do espaço bressoniano. Aqui está a originalidade dos seus “espaços quaisquer”. Sua compreensão implica em relações não localizáveis, já que estas se formam a partir de “tactisignos”²⁶. A mão assume a “função conectiva”²⁷ de espaços dados em fragmentos. As mãos do condenado trabalham exaustivamente para o sucesso de sua fuga: trançam tecidos para que virem longas cordas, transformam pedaços de ferro em gancho, permitem a comunicação de Fontaine com prisioneiros da cela ao lado, retiram o esquadro da porta da cela, etc.

A imagem cinematográfica passa a ser uma “representação direta do tempo” ao reger “relações não-comensuráveis” e “cortes irracionais”. Relaciona o pensamento ao “impensado”, inexplicável, enquanto o fora e o avesso substituem o todo. Nesse aspecto, a imagem-tempo retoma a relação do cinema com o pensamento, exprimindo uma nova relação do pensamento com o ver, colocando-o para fora de si mesmo e para fora da ação – “entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira.” (DELEUZE, 1990, p.217). Podemos dizer que o estilo fragmentado bressoniano tem por função colocar entre o espectador e o mundo uma fronteira que transmite percepções.

²⁴ “É preciso que uma imagem se transforme no contato com outras imagens, como uma cor no contato com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação.” (BRESSION, 2005, p.22); “Filme de cinematógrafo em que as imagens, como as palavras do dicionário, somente têm força e valor pela sua posição e relação.” (Idem, p.22)

²⁵ “Seu filme, que possamos sentir nele a alma e o coração, mas que seja feito como um trabalho das mãos.” (BRESSION, 2005, p.31); “Onde não há tudo, mas onde cada palavra, cada olhar, cada gesto tem fundamentos.” (Idem, p.31)

²⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.23.

²⁷ Idem.

Assim, com o cinema moderno, o extracampo irá sofrer uma mutação – “o extracampo atesta uma associabilidade que prolonga e ultrapassa as imagens dadas, mas também exprime o todo mutável que integra as sequências prolongáveis de imagens.” (DELEUZE, 1990, p.251). Quando o cinema se torna falado, ruídos, vozes ou músicas poderiam ter uma fonte exterior à imagem visual. Daí a noção de voz off como expressão sonora do extracampo²⁸. A partir do momento em que o sonoro torna-se objeto do enquadramento é que se impõe um interstício com o enquadramento visual. Quando há uma diferença entre o que é visto e o que é ouvido, a voz off tende a desaparecer e é nessa diferença que a imagem se constitui. O corte passa a obedecer ao irracional, não representando dentro de uma sequência de imagens um corte consciente que marca o fim de uma e o início da outra, ele começa a valer por si mesmo e habitar o interstício entre as imagens.

Ora, este limite, este corte irracional pode apresentar-se sob forma visuais bem diversas: seja sob a forma fixa de uma sequência de imagens insólitas, “anômalas”, que vêm interromper o encadeamento normal das duas sequências; seja sob a forma ampliada da tela preta, ou da tela branca, e seus derivados. Mas, cada vez, o corte irracional implica o novo estágio do cinema falado, a nova figura do sonoro. (DELEUZE, 1990, p.295)

É necessário interpretar o cinema como um monólogo interior que a todo tempo se interioriza em um todo mutável e exterioriza a partir desse todo que muda. Em termos de discurso, o cinema moderno produz o estilo indireto livre, que ultrapassa a oposição entre o discurso indireto do cinema mudo e o discurso direto do cinema clássico.

Pois, em Bresson, não é o discurso indireto que é tratado como direto, e sim o inverso; era o direto, o diálogo, que era tratado como se fosse reportado por outra pessoa: daí a célebre voz bressoniana, a voz do “modelo”, em oposição à voz do ator de teatro, em que a personagem fala como se escutasse as próprias palavras reportadas por outro, para atingir uma *literalidade* da voz, separá-la de qualquer ressonância direta, e fazê-la produzir um discurso indireto livre. (DELEUZE, 1990, p.287)

Com o cinema moderno, o ato de fala muda de estatuto ao se assumir como uma imagem integralmente sonora, concentrando-se em si mesmo e não mais dependente da imagem visual.

²⁸ Não concluamos, aqui, que o cinema sonoro inventa o extracampo, mas ele claramente habita e preenche o não visto com uma presença específica. O *continuum sonoro*, enquanto potencialmente uma imagem sonora, não deve ser redundante com a imagem visual. O manifesto soviético de Eisenstein, Pudovkin e Alexandroff já propunha que o componente sonoro remetesse a uma fonte no extracampo. O cinema mudo pedia o falado sendo silencioso. Podia transparecer os atos de fala além dos intertítulos. A imagem visual envolveria os atos de fala de forma a nos fazer ver “as lamentações dos pobres ou o grito dos revoltados” em Eisenstein. Segundo a tese de Fano “há um único *continuum sonoro* cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não de um “significante”. A voz não é separável dos ruídos, dos sons que a tornam, às vezes, audível.” (DELEUZE, 1990, p.278). Essa tese toma pleno sentido numa nova concepção da imagem.

“Assim, o cinema de Bresson não tem necessidade alguma de máquinas informáticas ou cibernéticas; no entanto, “o modelo” é um autômato psicológico moderno, pois se define em relação ao ato de fala, e não mais, como outrora, pela ação motora (Bresson reflete constantemente sobre o automatismo).” (DELEUZE, 1990, p.316)

Essa ruptura do vínculo sensório motor irá afetar também, além do atos de fala, o espaço cinematográfico, que passará a se apresentar como espaços quaisquer, espaços vazios e desconectados. Segundo Deleuze:

É como se, a palavra tendo-se retirado da imagem para se tornar ato fundador, a imagem, por seu lado, fazia ascender as fundações do espaço, as “bases”, potências mudas de antes ou depois da fala, de antes ou depois dos homens. A imagem visual torna-se arqueológica, estratográfica, tectônica. Não que sejamos remetidos à pré-história (há uma arqueologia do presente), mas às camadas lacunares que se justapõem conforme orientações e conexões variáveis. (DELEUZE, 1990, p.289)

No cinema moderno, o signo da imagem-tempo revela-se, segundo Deleuze, na estratografia do espaço e na fabulação dos atos de fala. Essa estratificação da imagem implica em uma estruturação do espaço. O acontecimento é atravessado pelas camadas visuais tectônicas. O que define o cinema moderno é o “vaivém entre a palavra e a imagem”.

Os fragmentos ligam ou re-encadeiam pedaços de espaços, mas cada um se fecha por conta própria. Autônomas, a imagem visual e a imagem sonora passam a ser lidas de uma nova maneira. Daí a razão de Daney evocar uma pedagogia de dois importantes cineastas do texto: uma “pedagogia godardiana”, uma “pedagogia straubiana”.

Em *Um condenado à morte escapou* não é a coisa, mas uma descrição que tende a destruir a coisa, que apaga o objeto concreto, escolhe apenas traços dele, para se fazer inteligível. Os sons que descrevem a prisão, essa imagem sonora que não se prolonga em movimento, traçam o reconhecimento do espaço extracampo para o espectador através da repetição de ruídos, estabelecendo uma relação com a “imagem-lembrança” que ela suscita.

A música, no decorrer da produção bressoniana, ocupa diferentes espaços e evolui conforme alguns aforismos. Em seus primeiros filmes, Bresson recorre a músicas existentes e não diegéticas para formar a sua atmosfera sonora. Em *Um condenado à morte escapou*, a *Kyrie* da missa em dó menor de Mozart é utilizada de forma pontual, relacionando particularidades musicais às imagens. Esse tópico merece um maior detalhamento que desenvolveremos quando, ao tratar do extracampo sonoro no *Condenado*, retomamos a análise do filme em questão feita por Luíza Alvim (2013).

O método de Bresson, aplicado a seus modelos, consistia na repetição exaustiva da mesma cena e dos mesmos diálogos até o ponto em que algum gesto automático se libertava,

fruto do automatismo do próprio corpo²⁹. Bresson encontrava nessa manifestação inconsciente do gesto um lampejo de epifania que buscava em mais um aspecto de construção de uma realidade. Os modelos devem ser, e não parecer ou interpretar o personagem. Com efeito, os modelos são pessoas comuns e conferem um rosto possível aos personagens que encarnam.

Por fim, a tensão é latente em um filme que a todo tempo lida com o perigo da morte, mas de antemão desvela ao espectador o sucesso da fuga do protagonista, já em seu próprio título. Assim, entendemos que o estado de tensão decorre do duelo entre campo e extracampo e não da surpresa de um desfecho desconhecido. Produz-se um choque entre o visual e o sonoro. Por ora, cada qual possui o seu enquadramento e Bresson se alimenta desse pressuposto para tornar visível o invisível, lembrando que cada imagem nada significa por si só. O sentido delas nasce e se transforma no contato de uma imagem com a outra, seja ela visual ou sonora. Nesta perspectiva, no capítulo seguinte, tentaremos delinear o extracampo bressoniano em *Um condenado à morte escapou*.

²⁹ O importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e sobretudo *o que eles não suspeitam que está dentro deles*. (BRESSION, 2005, p.18); “Não seria ridículo dizer a seus modelos. ‘eu os invento como vocês são.’ (Idem, p.34).

4. A categorização do extracampo em três espaços

Curiosamente, afirmamos que o cinematógrafo bressoniano se sustenta pela fragmentação e pela economia de meios, na persistente busca por extrair o máximo do mínimo possível. O minimalismo resulta, em Bresson, em um ato de criação por subtração³⁰. A simplicidade é um de seus instrumentos artísticos, como inferimos de uma de suas notas: “O que eu rejeito como simples demais, é o que é importante e que é preciso escavar. Estúpida desconfiança das coisas simples.” (2005, p.93). “Nada de excesso, nada que falte” (idem, p.41) para vislumbrar o real incrustado nas pessoas e objetos reais, quando colocados em uma certa ordem. Sobretudo, a epifania que transborda de um automatismo rigoroso dos gestos e falas de seus modelos. Bresson prefere sugerir a exhibir e, ao dar a impressão de desconstrução, o cineasta está, na verdade, orientando o espectador.

Quando filma, quando como escreve sobre o cinematógrafo, ele principalmente, corta, elimina, esconde, empurra para fora de quadro; reduz a imagem a um mínimo para que então, sem o que eventualmente poderia expressar por si só, passe a ser elemento constitutivo de uma construção que não existiria sem ela e sem a qual ela não tem razão de existir. (AVELLAR *in*: BRESSON, 2005, p.125)

Evaldo Mocarzel (2005) coloca também que o intento de ir ao interior das pessoas, ao desconhecido de nós mesmos e permanecer neste âmago, era uma das principais dificuldades enfrentadas por Bresson. O cineasta trabalhava com uma arte cujos instrumentos à disposição eram todos exteriores, lidavam tanto com a aparência do ser quanto das coisas que estavam ao seu redor. Ao tomar consciência dessas questões, Bresson passa a insistir com frequência na rica relação entre o olho e o ouvido. Seu cinematógrafo exige do espectador uma nova forma de olhar e de escutar, que difere do habitual cinema clássico narrativo. A não redundância entre o visual e o sonoro produz um olhar e uma escuta atentos, fazendo nascer uma reflexão ativa no espectador, sobre a sua própria experiência com o filme. A atenção ora é exigida pela visão, ora pela escuta e ambos os sentidos são trabalhados por rarefação. “É preciso que imagens e sons se entrettenham de longe e de perto. Nada de imagens, nada de sons *independentes*” (BRESSON, 2005, p.67, grifo do autor). Ou, “quando um som pode substituir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la. O ouvido vai mais em direção ao interior, o olho em direção ao exterior.” (idem, p.52). Por fim, depreendemos que o rigor na forma e no estilo permite a Bresson uma formalização do mundo e uma ordenação do real.

³⁰ “Não criamos acrescentando, mas subtraindo. Desenvolver é outra coisa. (Não espalhar).” (BRESSON, 2005, p.77).

Neste capítulo, iremos propor a categorização do extracampo em *Um condenado à morte escapou*, tal como ela acontece em três espaços distintos do filme: o extracampo sonoro, o extracampo “imaginário” e o extracampo sugerido. O primeiro desses três espaços extracampo remete à ordenação precisa do conjunto de vozes, silêncio, ruídos e música, ouvido ao longo do filme. A partir desse conjunto de sons heterogêneos, Bresson convoca naturalmente o extracampo. O segundo espaço está mais diretamente relacionado à participação do espectador no desenrolar da narrativa. O espectador é levado a experienciar as situações vividas por Fontaine, seus estados de angústia e aflição, tanto pela estrutura narrativa do filme quanto pela tensão inerente ao espaço em que a trama se desenvolve. Bresson recorre à fragmentação espacial em dois aspectos: primeiro, para dar conta de um espaço restrito por natureza; segundo, ao apoderar-se dela como elemento formal que trará a tensão necessária à narrativa. O terceiro e último espaço, apenas sugerido, assinala o extracampo a partir dos elementos artísticos e expressivos de Bresson: as frequentes elipses que ocorrem ao longo da narrativa, a relação das mãos do condenado com os objetos ao seu redor, o automatismo rigoroso imposto aos modelos e a montagem de valor tátil. Alertamos sobre a dificuldade de categorizar precisamente os três extracampos. Por muitas vezes, eles se entremeiam e se hibridizam, tornando complexa tal divisão. Lançamos mão de um dos aforismos bressonianos para seguirmos em frente: “impõe-te normas férreas para descumpri-las com dificuldades.”

4.1 - O extracampo sonoro: silêncio, música, voz e ruídos

“*Ritmos*. O poder total dos ritmos. Somente é durável o que é extraído dos ritmos. Submeter o conteúdo à forma e o sentido aos ritmos.”³¹

O cinematógrafo bressoniano, em um dos seus aspectos, constrói-se a partir da escuta de ritmos internos dos seres e das coisas: sejam as vozes de seus modelos, sejam os ruídos do mundo ou a música. Em *Um condenado*, a câmera confina o espectador no espaço exíguo em que se encontram os prisioneiros do filme. O espaço é restrito, conhecido e reconhecido em partes. O filme demanda ao espectador uma escuta atenta do extracampo para que tenha acesso a uma visão de conjunto do espaço da prisão. Nesse sentido, assim como Fontaine, o espectador tem o conhecimento do espaço da prisão especialmente em função da “escuta

³¹ BRESSON, 2005, p.57, grifo do autor.

acusmática”³², aquela cuja fonte sonora não conhecemos visualmente em um primeiro instante. Com um número reduzido de diálogos, o silêncio também passa a ser ouvido.

Todo o trabalho de Fontaine é feito da forma mais silenciosa possível, qualquer ruído pode revelar o seu plano de fuga e levá-lo ao fracasso. “É preciso esperar para agir, preparar-se em silêncio para que o acaso sobre a favor” (ASPAHAN, 2008, p.26). Surpreendentemente, no momento da fuga, o ruído estrondoso do trem que passa ao lado da prisão se torna cúmplice de Fontaine e Jost, permitindo que eles atravessem o pátio da prisão sem serem ouvidos.

Bresson insere o espectador em um jogo sutil de variações e de semelhanças, em que a escuta e a visão são colocadas em um estado contínuo de atenção. Na sequência inicial, a troca de marcha e o ruído do motor do carro desacelerando para a passagem do bonde alertam o espectador para o momento exato em que Fontaine tentará sua primeira fuga. O plano permanece fixo dentro do carro enquanto escutamos passos, tiros e gritos oriundos do extracampo sonoro. É como se o som, com sua permeabilidade, dilatasse o espaço visual. Com efeito, a situação é de prisão e de enclausuramento, mas o enquadramento sonoro caminha na contramão disso: ele amplia o espaço que o enquadramento visual restringe. Nesse aspecto, “o som faz da ausência visual um presença sonora imaginada.” Pedro Aspahan (2008) sustenta a hipótese de que o ruído do bonde da cena inicial, assim como o ruído do trem da cena final são símbolos da liberdade, lembrando a Fontaine que é possível fugir.

Não só por sua marcha constante em movimento, percorrendo distâncias, mas pelo fato de, logo no início, ser o bonde que proporciona a oportunidade de fuga. Sua chegada foi prenunciada, ao longe, pelo sino, que se torna recorrente ao longo do filme, principalmente nos momentos em que o personagem se encontra na janela da prisão, com a paisagem sonora movimentada da cidade. O sino badala ao longe, no fora-de-campo, lembrando que é possível escapar. (...) Na sequência final, Fontaine reencontra, ao menos, um vestígio do bonde, ou do trem, a fumaça. Segundo Chion, o filme é o trajeto da escuta direta (vemos o bonde e escutamos seus sons), para a escuta acusmática (o personagem passa a escutar o sino do bonde de dentro da prisão, impedido de vê-lo), retornando à escuta direta, o que o autor chama de um movimento de desacusmatização, isto é, de um retorno à situação de escuta acompanhada pela visão da fonte geradora dos sons. Trata-se da passagem dos sons para o fora-de-campo, com a prisão, e o retorno aos sons diretos, dentro do plano, em liberdade. É fazer o trem passar, do fora-de-campo, para dentro do campo. Estar preso, então, é escutar sem ver, situação que o prisioneiro compartilha com o espectador. (ASPAHAN, 2008, p.37-38)

Nesse sentido, Fontaine precisa escutar para manter-se vivo, tanto para reconstruir o espaço além da sua cela, ao qual ele não tem acesso, como também para descobrir os sons que

³² CHION *apud* ALVIM, 2013, p.234.

escapam à rotina e que possam ser seus cúmplices na hora da fuga. Destacamos, especialmente, o ruído do trem que marca o tempo de suas ações na sequência final. Dessa forma, Fontaine escuta primeiro para só depois agir e, assim, o espectador também é levado a desenvolver uma escuta investigativa. Buscando apoio no pensamento musical de Pierre Schaeffer e Michel Chion, Aspahan observa que

No fundo, poderíamos dizer que o percurso da escuta desenvolvida por Fontaine na prisão se origina no *ouvir*, percebendo os sons *brutos* do ambiente. Em seguida, o prisioneiro percebe esses sons e começa a buscar a fonte geradora, começa a *escutar* para prever o funcionamento da prisão. À medida que o prisioneiro identifica as fontes sonoras, vai se tornando perito na decifração dos sons e começa a *entender* a lógica do presídio, remetendo sua atenção, de maneira qualificada, aos sons (a escuta qualificada do *prisioneiro*). Por fim, ele atinge uma interpretação semântica dos sons, que se tornam matéria codificada. A constituição do *compreender* se torna um dos principais objetivos da atitude de escuta do prisioneiro na tentativa de conjugar todos os códigos sonoros em seu favor no momento da fuga. Cada novo som que emerge, desconhecido, reinaugura todo o processo de escuta e coloca o ouvinte em dúvida, em busca da compreensão, e terá de vasculhar os sons e adotar as diferentes atitudes de escuta. A cada novo som, uma nova escuta. (2008, p.45, grifos do autor)

Outro elemento formador do exercício da escuta do espectador, a voz *over* de Fontaine, assume um tom frio, sóbrio e monocórdico. Aqui, a voz é trabalhada como um instrumento de extrema precisão. O modelo não encena um texto ou repete de forma dramática as falas de um roteiro, pelo contrário, através da repetição, ele encontra o verdadeiro ser, como se o corpo fosse “tomado pelo texto, atravessado por ele”³³. A desdramatização abre espaço para a tensão que o próprio texto exige, estabelecendo um conflito entre o modelo, o personagem e a visão de Bresson. Sobre a narração em *off*, Susan Sontag afirma que “muitas vezes, não nos diz nada que não saibamos ou vamos descobrir. Ela ‘duplica’ a ação. (...) O efeito dessa narração ‘supérflua’ consiste em pontuar a cena de intervalos. Ela freia a participação imaginativa direta do espectador na ação.” (*apud* ASPAHAN, 2008, p.52) A esse exemplo, ao final da sequência inicial, após uma tentativa frustrada de fuga do protagonista, vemos a lágrima no olho de Fontaine e a voz *over* pontua: “minha coragem me abandonou e, por um momento, chorei.” Ao final da narração, há um *fade out* na imagem. O corte abrupto, somando-se à carga emotiva da voz, ao mesmo tempo que freia a participação direta do espectador, também potencializa sua emoção, colocando-a em suspenso, como se pairasse sobre a imagem. Nesse sentido, “o espectador não embarca na ação em busca de uma identificação direta com o personagem, mas busca preencher de

³³ ASPAHAN, 2008, p.51.

sentido, os intervalos e deslocamentos produzidos entre a ação e a reflexão.” (ASPAHAN, 2008, p.52).

Em contraponto, David Bordwell e Kristin Thompson colocam que “a interação entre o diálogo simultâneo e a narração não-simultânea permite ao cineasta apresentar aspectos psicológicos contrastantes da ação” (2011, p.75). Se, por alguns momentos, a voz *over* traz aspectos que a imagem nos mostra, o som e a imagem não soam redundantes pois os comentários em *off* situam os acontecimentos no passado, como algo que já ocorreu. Os comentários determinam a lembrança dos acontecimentos. Como coloca Sémolué, a voz *over*³⁴ em tom frio e no passado constrói o filme em primeira pessoa e cumpre a função de manter a autenticidade que havia agradado Bresson no relato de André Devigny³⁵. Em outro aspecto, “a voz não se superpõe aos diálogos para recobri-los, mais propriamente ela mantém os fatos a distância; somos mais testemunhas do que confidentes.”³⁶

A utilização da voz *off* em primeira pessoa produz uma reflexão que conjuga o pensamento do personagem Fontaine com a fala direta em cena. Ao mesmo tempo, essa voz *off* deriva do texto-relato do comandante Devigny, atravessando também o pensamento do próprio Bresson. Trata-se de uma fala permeada por vários pensamentos, nascida não só do conflito entre o modelo, o diretor e o texto, mas também do conflito entre a visão exterior do personagem, sua fala direta e seu pensamento interior, contaminado por vozes heterogêneas. Assim, extingue-se a unidade entre autor, personagem e mundo, como havia nos monólogos interiores do cinema clássico, e o discurso se constitui como um terreno conflituoso de indiscernibilidades, em que o todo do filme perde a sua homogeneidade e se estabelece baseado em uma sobreposição de visões: interiores e exteriores, objetivas e subjetivas, simultâneas: o discurso indireto livre. Segundo Deleuze, trata-se de uma situação em que a “personagem age e fala como se seus próprios gestos e palavras fossem reportados por um terceiro.” (ASPAHAN, 2008, p.52-53)

Luíza Alvim (2013) complementa que o tom monocórdico dos modelos nos dá a sensação de que o texto está sendo lido, e não dito como um diálogo:

³⁴ Partindo da concepção de Gorbman, Luíza Alvim coloca que “a voz *over* é, sim, percebida como uma intrusão da instância narrativa, ao contrário da música, em que essa relação com a narrativa é tornada invisível. A música se torna, portanto, ‘inaudível’, embora esteja atuando o tempo todo na emoção do espectador.” (2013, p.22)

³⁵ *Um condenado à morte escapou* é baseado no relato de Devigny, ex-resistente francês e fugitivo da fortaleza de Montluc durante a Segunda Grande Guerra. Bresson comenta após a exibição do filme no festival de Cannes em 1957 a respeito do relato de Devigny: “Eu me lembro da leitura que fiz daquela narrativa: era muito precisa, até mesmo técnica, da fuga. Eu me lembro dessa leitura e que ela me deixou uma impressão de grande beleza: estava escrita num tom extremamente preciso, muito frio, e até a construção do relato era belíssima. Aquilo tinha muita grandeza. Havia ao mesmo tempo aquela frieza e aquela simplicidade responsáveis por que se sinta que é a obra de um homem que escreve com o coração: é uma coisa muito rara. E como eu procuro sempre, e antes de tudo, um assunto que possa satisfazer ao mesmo tempo o produtor com quem trabalho e a mim próprio, e além do mais alguma coisa que esteja bem próxima da verdade – pois se eu falar de uma coisa falsa, fica muito difícil endireitar essa falsidade para chegar a uma verdade –, achei que esse tema reunia todas as qualidades.” (*apud* SÉMOLUÉ, 2011, p.78)

³⁶ Idem, p.86.

Estas são do tipo “voz-eu” (*voix-je*, CHION, 1993): não apenas estão na primeira pessoa, mas possuiriam uma proximidade máxima em relação ao microfone, causando no espectador uma sensação de intimidade e, pela falta de reverberação, ressoariam nele como uma voz que poderia pertencer-lhe (CHION, 1993). Mais uma vez, nota-se que o estranhamento sonoro está associado a uma desorientação espacial: afinal onde está a voz e de quem ela é? Para Chion (1993), semelhante à sensação de “terceira pessoa” da voz *in*, a voz *over* é como “um texto escrito que fala”. (ALVIM, 2013, p.254)

O que conduz a ação é a voz *over* de Fontaine e que, por alguns momentos, esclarece quanto tempo Fontaine passa na prisão. Os quinze minutos da cena final são algumas horas relatadas pela voz *over*, que coloca apenas o que Fontaine poderia saber: é a sua percepção sobre o seu avanço em direção à liberdade. Portanto, a voz *over* ganha uma dimensão criativa extraordinariamente importante. Colocada no passado, representa um emaranhado de reminiscências do protagonista que, por vezes, acompanha e, por outras, confronta as imagens. Assim, a voz já não é mais algo que conduz o espectador a um sentido prévio, mas sim, algo que propõe uma nova maneira de ver as coisas. A primeira vez que o espectador toma conhecimento da voz *over*, voz que acompanhará toda a narrativa, acontece após seis minutos de filme, quando Fontaine, ensanguentado, é jogado no interior de uma cela, após uma tentativa de fuga malsucedida. Nada previne o espectador de sua chegada. Visualmente, o quadro permanece fixo em Fontaine, que está com um paletó jogado por cima de si, cobrindo os seus lábios, e a voz *over* adentra povoando o extracampo: “Eu podia sentir que estava sendo observado”. Aqui, não conseguimos estabelecer a sincronia entre o som e a imagem, o que, inicialmente, nos faz questionar de onde a voz vem e a quem ela pertence. É difícil descrever a sensação que a sua chegada produz no espectador devido, especialmente, à forma como ela chega. Como bem coloca Alvim, partindo da concepção de Chion, cria-se uma intimidade com o desconhecido e, simultaneamente, uma relação de pertencimento.

Em *Um condenado à morte escapou*, Robert Bresson escolhe uma música do repertório clássico extradiegético para compor a banda sonora do filme e acompanhar a sinfonia de ritmos composta por vozes, ruídos e silêncios. A música escolhida é a missa em dó menor de Mozart, o *Kyrie Eleison*³⁷.

Luíza Alvim faz uma análise detalhada sobre o uso do *Kyrie Eleison* ao longo do filme. Recorremos ao seu estudo, sobretudo no que tange ao uso da música e à construção de um extracampo sonoro. Alvim discorre detalhadamente sobre a estrutura musical do *Kyrie*, trazendo conceitos do campo de estudo da música que são fundamentais para a compreensão

³⁷ Expressão grega que significa: *Ó Senhor, tenha misericórdia de nós*. (ASPAHAN, 2008).

desse elemento sonoro de uma forma geral. Assim, em sua tese de doutorado, a autora constrói analogias entre os trechos do *Kyrie* utilizados por Bresson e a sua relação com as imagens. Ao fragmentar e ao escolher trechos específicos, Bresson estabelece uma nova montagem das estruturas musicais e conversa secretamente com as imagens.³⁸

A música aparece em nove momentos ao longo do filme: no primeiro, durante os créditos, ouvimos a participação do coro; nos três momentos seguintes, o *Kyrie* entra apenas na sua forma instrumental; na quarta vez, o coro retorna; as três vezes seguintes voltam a ser unicamente instrumentais; e, por último, o coro retorna no momento em que Fontaine e Jost conseguem fugir e se afastam da prisão. Sem apresentarmos uma descrição detalhada das cenas com aparição musical, destacamos que, geralmente, a parte instrumental está relacionada aos trechos que se passam no pátio da prisão, quando os prisioneiros em procissão se desfazem de seus dejetos orgânicos em um fosso, enquanto a entrada do coro se refere diretamente à possibilidade da morte.

O gesto de combinar os dejetos orgânicos com a música sublime de Mozart transformam o ato de criação bressoniano em um confronto dos opostos: a partir do choque e do encadeamento entre o visual e o sonoro, fazer nascer um estado de atenção simultaneamente a uma harmonia de relações. Bresson parece indicar essa ideia, da qual depreendemos certo sentido no uso do *Kyrie* em *Um condenado*, em nota: “No rito católico-grego: ‘Estejam atentos!’” (2005, p.86)

Em outra instância da união dos opostos, Sémolué ilumina para a “união dos contrários, da predestinação e da improvisação, em Bresson. Fontaine, em *Um Condenado*, pode dizer num dado momento: ‘Eu não tinha previsto nada para depois’, e num outro: ‘Eu previ tudo, calculei tudo.’” (SÉMOLUÉ, 2011, p.321)

Além do sucesso da fuga anunciada no título, Alvim coloca que o primeiro trecho do coro ouvido durante os créditos também é um indicativo de que o condenado ultrapassará os muros da fortaleza de Montluc: “toda a parte do coro ocorre sobre o muro, como se a abertura do espaço dado pelo crescimento da textura sonora e pelas vozes indicasse que ele será transposto” (2013, p.78). Já Aspahan observa que o coro na sequência final reforça que o pedido de misericórdia fora atendido, assim como considera que a música continua a interceder por aqueles que estão presos. Assim sendo, concluímos que o coro assume principalmente a função de ampliar o espaço.

³⁸ Segundo Sémolué, nessa perspectiva, a música entra “como que para sugerir que, por trás das ações visíveis, se trava uma ação cujo sentido pode bem nos escapar, mas nos dirige.” (2011, p.91).

Segundo Alvim, “o uso de música extradiegética do repertório clássico em filmes marcados pelo tempo presente, ou ainda, a superposição do discurso da voz *over* às imagens descritas, resvalam um pouco da ideia de um espaço-tempo ‘pairando’ na superfície da diegese, tornando mais perceptível o extradiegético.” (2013, p.36). A música extradiegética especialmente se relaciona com os momentos que a precederam e com as partes que ainda estão por vir. Por estar “fora do tempo e do espaço, a música comunica com todos os tempos e todos os espaços do filme, mais os deixa existir separadamente e distintamente.” (CHION *apud* ALVIM, 2013, p.37)

Partindo de uma concepção deleuziana, Alvim afirma que “repetir não é simplesmente adicionar uma segunda vez, mas sim, elevar a primeira a uma potência infinita” (2013, p.39). Assim, a repetição de sons e de gestos no cinema bressoniano representaria a elevação da percepção a patamares cada vez mais altos, depositando sobre o espectador a compreensão de cada diferença. “Todos os efeitos que você pode obter da *repetição* (de uma imagem, de um som)” (BRESSION, 2005, p.49, grifo do autor). A repetição traz o reconhecimento. Para Aspahan, a repetição também funciona como um método de sobrevivência, como veremos adiante. Com efeito, aproximamos, assim, a repetição de Bresson à visão deleuziana acima citada, aquela que comporta também a diferença.

Michel Chion constata que, mesmo não se seguindo o coro, todas as vezes em que ouvimos a introdução instrumental, por reconhecimento do que já foi anunciado nos créditos – mesmo porque o volume vai aumentando pouco a pouco –, sentimos que algo está para acontecer. Numa análise semelhante, para Dahan (2004), as repetições da introdução instrumental do Kyrie ao longo do filme possuem uma função tanto mnemônica do *topos* da fuga (os muros a serem transpostos) como preditiva do seu sucesso. (ALVIM, 2013, p.74, grifo do autor)

A confiança no som culmina na sequência final. O enquadramento visual não oferece uma visão dos espaços a serem percorridos por Fontaine e Jost até o último muro da fortaleza de Montluc. O som é o guia principal para o espectador, seja pelo forte barulho do trem, seja pelos passos de um dos guardas que anda de um lado para o outro e coloca em dúvida o sucesso da fuga, ou pelo barulho da bicicleta de um dos sentinelas. A seleção precisa de cada som tem como efeito a intensificação da nossa atenção, concentrando-a nos mínimos gestos e reações do personagem.

Só vamos conseguir descobrir a sua origem, junto mesmo com Fontaine e Jost, alguns minutos depois, quando os dois vêm, do alto do segundo muro, o sentinela ciclista. Curiosamente, em todo o intervalo entre o primeiro terraço e o segundo muro, tal som não é ouvido: ficamos só com os apitos e sons da circulação dos trens e os passos dos soldados. Mais do que respeitar uma verossimilhança, é importante para Bresson, dentro do seu regime de

economia, que cada som esteja destacado: é como se, a cada etapa da fuga, um ruído pudesse ser o “solista”. (ALVIM, 2013, p.235)

Como a sua presença material, tátil, a presença sonora dos objetos desempenha um papel quer de adjuvante, quer de oponente no projeto do prisioneiro. (...) É que se dá no filme de Bresson, em conformidade com as impressões de Devigny: estrondo dos trens, ranger terrível de um estilhaço de madeira, efeito assustador das chaves do guarda batendo contra as grades da escada. Quando Fontaine tenta encetar uma primeira conversa com Blanchet pela janela, os barulhos dos veículos que passam na rodovia próxima e invisível aumentam o isolamento desse homem falando com outro homem que não é visto e que não responde. Esses barulhos que ritmam o filme vêm trazer uma contribuição para a sua poesia. (SÉMOLUÉ, 2011, p.84)

Por fim, em *Um condenado à morte escapou*, o espectador é levado a desenvolver sobretudo a escuta além do olhar. Podemos dizer que os filmes de Bresson são autênticos acontecimentos sonoros em que os ruídos amorfos e caóticos do mundo são precisamente organizados, selecionados e ritmados. “É preciso que os ruídos se tornem música” (BRESSION, 2005, p.29). Os quatro elementos que compõe a sua banda sonora são: os ruídos, a música, as vozes e, sem dúvida, o silêncio³⁹.

4.2 - O extracampo "imaginário"

“Não mostrar todos os lados das coisas. Margem de indefinição.”⁴⁰

Despojando-se de todo tipo de artificialidades, onde se extrai o máximo do mínimo possível em um cinema que sugere ao invés de mostrar, Bresson recorre à presença ativa do espectador. Não mais recebemos passivamente um amontoado de imagens com sentido explícito e organizado; exige-se que sejamos capazes de confeccionar imagens mentalmente e construir um todo narrativo que o cineasta opta por nos oferecer de forma desconexa. Imagens que “são quase sempre pinturas matizadas de camadas de luzes e sombras, e que se tornam na tela a ponta de um iceberg narrativo que nos é sugerido nas bordas do quadro, mas que jamais é visto de maneira explícita pelo público.” (MOCARZEL in: BRESSION, 2005, p.111)

Esse movimento de fuga (de dentro para fora) contradiz aquele preconizado por Bresson em relação a seus “modelos” (“movimento de fora para dentro”), mas não a intenção que os norteia a ambos e que marca uma tomada de posição clara e radical contra um tipo predominante de filme: a de escapar do que ele denomina “cinema” ou “teatro fotografado”, em defesa do chamado “cinematógrafo”. A confluência desses dois movimentos

³⁹ “Tenha certeza de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio.” (BRESSION, 2005, p.29).

⁴⁰ Idem, p.82.

opostos reflete-se na condição comum tanto a seus “modelos” (as pessoas filmadas) quanto a seus filmes: “o importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e sobretudo o que eles não suspeitam que está dentro deles.” (BORGES, 2011, p.12)

A mínima profundidade de campo permite, em outro aspecto, que se aponte para o interior e o implícito inerentes ao real. Nessa perspectiva, está o que o cineasta chama de movimentos interiores dos objetos e personagens e o que confere ao filme o seu verdadeiro movimento.

A caracterização de Fontaine é antipsicológica⁴¹ ao extremo. Nada sabemos sobre sua vida anterior à prisão e pouco podemos determinar sobre o seu caráter pelos traços que Bresson nos fornece. É como se não conseguíssemos adjetivá-lo, apenas somos levados a vivenciar e experienciar os mistérios do ser. O único traço que apreendemos é o seu anseio por liberdade. E para o estilo bressoniano, relembramos que o mínimo visível manifesta o máximo do ser profundo e interior. Em Bresson, toda a tentativa de definição predicativa escapa, foge, se nega. Há, no limite, um discurso imagético sem contornos e definições conceituais. Em contrapartida, o fundamental é apontar para o antidiscursivo: o caráter misterioso do ser.

O filme concentra-se em saber como Fontaine escapará e não na hipótese de que sua fuga será bem-sucedida. Assim, o olhar do espectador atém-se aos trabalhos minuciosos de Fontaine para fugir da prisão e aos outros detalhes que o cercam. Os gestos mínimos e cautelosos e os objetos ao redor do condenado se tornam cruciais para o sucesso da fuga. Os planos de detalhe, em profusão, dos objetos que ajudam Fontaine a escapar, garantem um novo sentido a esses objetos. A colher devidamente afiada serve para retirar o esquadro da porta. Os fios metálicos do estrado da cama dão firmeza a uma corda de lençóis. As coisas ultrapassam a sua função primária e assumem o papel de personagens.

O que o salva é ser um homem prático, um ser no mundo que descobre suas próprias possibilidades de ser no desvelamento do sentido de ser das coisas

⁴¹ “Nada de psicologia (aquela que descobre somente o que ela pode explicar)” (BRESSION, 2005, p.66); “É maravilhoso descobrir-se um homem à medida que se avança num filme, em vez de saber com antecedência o que será...que, na verdade, não seria senão a falsa personalidade de um ator. Num filme, é preciso haver esse sentimento de uma descoberta do homem, de uma descoberta profunda” (BRESSION *apud* SÉMOLUÉ, 2011, p.89); “Mas pode haver toda uma outra psicologia a ser extraída do cinematógrafo que é no que eu penso sempre e do qual chega a nós o desconhecido, o tempo todo, onde o desconhecido é gravado, e isso porque uma mecânica o fez surgir, e não porque queríamos encontrar o desconhecido de antecedência. Porque o desconhecido não pode ser encontrado, o desconhecido é descoberto. Aqui, voltamos talvez a uma citação de Picasso que dizia que nós encontramos primeiro e então nós buscamos. Ou seja: temos de encontrar... Devemos, primeiramente, encontrar a coisa e, depois, buscar. Ou seja, é preciso primeiro encontrá-la, uma vez que queríamos encontrá-la, mas é procurando por ela que depois se a descobre. Logo, eu acho que não devemos fazer análise psicológica – e a psicologia é algo muito apriorística também – é preciso pintar, e é pintando que tudo surgirá.” (BRESSION *apud* GODARD e DELAHAYE, 2011, p.132).

(entes) que o cercam no mundo. Fontaine é abertura que se move consistentemente num horizonte vital pragmático. A angústia diante da ameaça de morte não o cega para suas possibilidades de ser ocupacionais. Sem esquecer o risco de morte cada vez mais iminente, a ameaça constante sempre mais próxima, o protagonista não se deixa paralisar ou abater, mas se empenha num esforço de redescoberta de seu reduzido mundo circundante. (SILVEIRA e ROSA, 2011, p.51)

Os filmes bressonianos são caracterizados por espaços que se abrem e se fecham sobre outros espaços – portas e janelas são frequentes em suas obras –, em um jogo constate que opta por ocultar ao invés de revelar. As imagens são achatadas em uma pouquíssima profundidade de campo. Somando-se a isso, estão personagens aprisionados em si e ao espaço, como Fontaine. Essa imobilidade no plano conjunto contrasta com a fluidez das mãos nos planos detalhes.

Esse paradoxo espacial é provocado pela fragmentação dos corpos e por sua associação notável convincente, ainda que por vezes incongruente. Pois a todo momento, nesse e em outros filmes de Bresson, seus “modelos” encontram-se absolutamente concentrados na execução de uma ação, como a de roubar. A câmera os segue muito cuidadosamente nesse ato único, normalmente ocultado de nossa visão cotidiana – mas ela os segue bem de perto, às vezes ao nível das pontas de seus dedos. (...) O ato de roubar (ou de serrar a porta de uma cela de prisão, como em *Um condenado à morte escapou*) é então descrito na medida em que é executado, através do encadeamento preciso dos vários planos: um “balé” no qual as imagens, como os passos de dança, atraem-se umas às outras, como que imantadas através de pequenos ganchos. Mas o elemento que conecta as imagens é sobretudo o olhar: é ele que lança, às vezes em profusão, “ganchos” – como quando se lança um anzol para pegar um peixe. Mais que nunca no cinema, o olhar parece exercer uma função de desencadeador de um movimento de ação/reação sem que haja necessariamente uma ligação com a narrativa – como nos filmes de suspense, por exemplo –, pois esta ação/reação se dá justamente de modo localizado. Não é um olhar que une dois personagens (por cumplicidade ou rivalidade) ou um personagem a um objeto (por exemplo, a arma do crime) de modo primordial para o desenrolar de uma intriga. É, antes, um olhar que faz um plano se ligar ao seguinte, sem que haja uma significação senão formal, localizada, atada a esse episódio único. (BORGES, 2011, p.14)

A metafísica⁴² do cinema de Robert Bresson manifesta-se ao captar os movimentos da alma humana. Segundo Silveira e Rosa (2011), uma “metafísica realista por defender que os fundamentos da realidade cinematográfica são dependentes dos fundamentos da realidade mesma” (2011, p.142). No cinematógrafo bressoniano, o realismo se dá a partir da relação

⁴² Silveira e Rosa apresentam que uma das concepções contemporâneas do metafísico assume a sentença de Wittgenstein: “Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar.” Entretanto, até para Wittgenstein parece impossível calar aquilo que não se pode falar. Nesse aspecto, o metafísico representa os movimentos da alma humana e, para Bresson, Silveira coloca que o cineasta apresenta uma possível solução para aquilo que não se expressa em palavras ao mesmo tempo que não se é capaz de ignorá-lo: “Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se filmar” (2011, p.141).

entre as pessoas e os objetos e o tom de verdade que lhes é dado⁴³. “A verdade do real pode ser conservada pelos meios cinematográficos, não precisa se dar por representação” (SILVEIRA e ROSA, 2011, p.143). Bresson pressupõe a presença do inefável que pode ser captado pela câmera: “sua câmera não capta somente movimentos físicos incaptáveis pelo lápis, pelo pincel ou pela caneta, mas também certos estados de alma reconhecíveis em detalhes que não poderiam ser desvelados sem ela.” (2005, p.84)

O título do filme anuncia o sucesso da fuga e o subtítulo que o acompanha é inspirado em uma passagem bíblica. “O vento sopra onde quer”, em subtítulo, relaciona a figura do acaso com o imponderável, com as leis do universo e com acontecimentos que estão além do homem. No lavatório da prisão, Fontaine e o padre conversam sobre a execução de Orsini. O padre compartilha com Fontaine um bilhete no qual se encontram as palavras de Cristo a Nicodemos. Fontaine lê o bilhete para Blanchet, seu vizinho de cela: “Nicodemos disse: ‘como pode um homem nascer sendo velho? Porventura pode tornar a entrar no ventre de sua mãe, e nascer?’ Jesus disse: ‘Não te maravilhes de ter dito: necessário é nascer de novo. O vento sopra onde quer. Mas não sabes de onde vem...’ – Você está ouvindo? – Estou ouvindo”. Ressoam muitos tiros no extracampo. Fontaine continua: “– É ele. – Tem certeza? – Certeza? Podemos ter certeza de alguma coisa?”

Também é um pouco verdade no caso do fugitivo em *Um condenado à morte* escapou: ele vai até um certo ponto. Ele não tem ideia do que vai acontecer lá. Ele chega. E então, ele tem que escolher. Ele escolhe. E ele chega a outro lugar. E, novamente, o acaso o faz escolher outra coisa. No caso de Santo Inácio, ele passa por exatamente o mesmo. Tudo o que ele fez, ele não fez por si mesmo, ele fez através de seus encontros.” (BRESSION *apud* GODARD e DELAHAYE, 2011, p.129)

Aspahan questiona-se sobre o significado da expressão bíblica no contexto da prisão e encontra no relato do comandante Devigny uma possível resposta, apontando também para um caminho compartilhado por Bresson sobre o acaso e a predestinação: “Havia duas fases a realizar: uma por mim, outra... por Deus. Onde estava o limite entre ambas? Infelizmente não o sabia, mas sentia que o céu só me ajudaria nesta luta surda e resoluta na medida em que eu pusesse em jogo todos os meus recursos físicos e morais.” (DEVIGNY *apud* ASPAHAN, 2008, p.58)

⁴³ “Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre pessoas e coisas que existem e *tais como elas existem*, novas relações” (BRESSION, 2005, p.25, grifo do autor); “O verdadeiro não está incrustado nas pessoas vivas e nos objetos reais que você utiliza. É um ar de verdade que as suas imagens adquirem quando você as reúne numa certa ordem. Por outro lado, o ar de verdade que suas imagens adquirem quando você as reúne numa certa ordem confere a essas pessoas e a esses objetos uma realidade.” (idem, p.64).

Além do subtítulo, o universo religioso aparece em *Um condenado* através da figura do padre, também prisioneiro, e com quem Fontaine tem algumas conversas no lavatório da prisão. Como coloca Aspahan, a religiosidade nos filmes de Bresson recupera seu sentido etimológico – *religare* – de religação com o mundo. Essa religação passa pelo trabalho material exercido exaustivamente por Fontaine ao longo do filme e que nesse instante “os corpos são tomados por uma espécie de *acontecimento*” (ASPAHAN, 2008, p.13, grifo do autor). Assim, os objetos ao redor de Fontaine estão ali para ajudá-lo em sua fuga, são objetos de sua salvação. Acrescentamos ainda que esse “materialismo religioso” se liga à ideia bressoniana de predestinação.

Além disso, a narrativa mostra que o trabalho solitário de Fontaine não é suficiente, que a sua sobrevivência depende também de um esforço coletivo⁴⁴. Compartilhando das ideias de Maurice Blanchot, Alvim diz que

(...) a relação dos homens entre si é essencialmente assimétrica, pois não se constitui numa relação com o Mesmo, mas sim, com o Outro. A comunidade é, portanto, uma tensão, uma solidão partilhada (*une solitude partagée*), como podemos observar na comunidade dos homens isolados em suas celas em *Um condenado à morte escapou*. E, pensando-se também na música coral e instrumental presente no filme, cada voz, cada instrumento é uma singularidade em sua diferença, mesmo que toquem em uníssono. (ALVIM, 2013, p.82)

Fontaine recebe auxílio e consolo de seus companheiros de prisão. Em certo aspecto, o filme trata da união e solidariedade entre os presos. O vizinho de cela de Fontaine lhe oferece um cobertor para fazer suas cordas; Orsini ensina a Fontaine como fazer um gancho com metais encontrados no interior da cela e lhe fornece informações importantes sobre como ultrapassar os muros da prisão; a fuga de Fontaine certamente seria malsucedida sem a presença de Jost. Sendo assim, o “herói bressoniano - e Fontaine não é uma exceção - está normalmente encarcerado em si mesmo (ele próprio, uma prisão). Nesse sentido, o que Fontaine descobre ao longo do filme é a relação com o outro.” (ALVIM, 2013, p.81)

No processo de fragmentação tanto dos corpos quanto do espaço, o cineasta explora as potencialidades dos princípios expressivos constituidores do cinema: o enquadramento e a montagem. Aspahan faz uma analogia interessante entre o exercício da montagem e o plano de fuga de Fontaine, “fazer do conjunto das partes a compreensão do todo da prisão.” (2008,

⁴⁴ Sobre a relação da música com a imagem e a ideia de comunidade, Alvim atenta para: “Uma outra questão é que a música, em muitos filmes de Bresson, além de ser um momento propiciador de emoção para o espectador, funciona, na diegese, como uma dramatização da questão da comunidade ou da incomunicabilidade com o Outro. Por exemplo, vimos que o ‘coletivo’ dos trechos orquestrais e corais de Mozart marcam o processo de comunicação de Fontaine com os companheiros de prisão, essencial para o sucesso de sua fuga.” (ALVIM, 2013, p.289).

p.25). Nessa perspectiva, Sémolué coloca um detalhe particular sobre o enquadramento e a sensação de aprisionamento compartilhada pelo espectador:

Quando se arrasta para dentro da primeira cela a maca de Fontaine, a estreiteza do lugar fica ainda mais sensível porque a porta, através da qual vemos os personagens, desenha seu retângulo apenas numa parca superfície da tela. Cada vez que Fontaine sai da cela, fica recortado no vão dessa porta. Esses enquadramentos proporcionam a sensação de aprisionamento; o espectador se encontra capturado na lógica do plano, num espaço geométrico mais ou menos complexo. Em contrapartida, quando Fontaine e Jost estão sobre os telhados e nos pátios, quanta intimidade com a profundidade da noite na qual eles finalmente desaparecerão. (2011, p.84)

Em outro aspecto, o extracampo “imaginário” e o extracampo sonoro se aproximam quando a sensação de aprisionamento compartilhada pelo espectador se dá a partir do enquadramento visual e, através do som, o espectador está o mais livre possível.

As evocações possíveis são inúmeras. O que é muito bom, com o som, é que ele deixa o espectador livre. E é nesse sentido que devemos nos esforçar: deixar o máximo possível o espectador livre. (...) Temos de deixar o espectador livre. E devemos fazê-lo simultaneamente gostar de você. Você deve fazer amar a maneira como você coloca as coisas. Isso significa: mostrar-lhe as coisas em ordem e à maneira como você gosta de ver e sentir essas coisas; fazer-lhe senti-las, apresentando-as a ele, mostrando-lhe como você mesmo as vê e sente, e isto lhe deixando uma grande liberdade. Deixando-o livre. No entanto, essa liberdade, precisamente, é maior com o som do que com a imagem. (BRESSON *apud* GODARD e DELAHAYE, 2011, p.97)

Os ruídos - portas que se abrem e se fecham de forma barulhenta, os sons das chaves nas fechaduras, os gritos dos oficiais alemães, etc - são responsáveis em fazer da prisão um mundo hostil, cheio de obstáculos. Para Alvim (2013), esses ruídos em meio ao silêncio do interior das celas criam uma “paisagem sonora da opressão”. Assim, Bresson nos força a ver pelo som das coisas que as imagens são incapazes de mostrar. O ouvido é mais atento que o olho, é mais pensante, assim dizemos, respaldando-nos em uma nota bressoniana. Enquanto a imagem isola, fragmenta e cria buracos entre os objetos e os seres, o som abole essas distâncias e “faz surgir o real tão imperativo que ele o desrealiza.” (SÉMOLUÉ, 2011, p.323)

Quando o efeito se sobrepõe à causa e o título já anuncia o fim de *Um condenado à morte escapou*, a tensão da narrativa está longe de se sustentar em um possível suspense, o que “de certo modo, inquieta ainda mais o espectador, amplia a sua participação, o incentiva a se indagar acerca do que vê e ouve.” (SÉMOLUÉ, 2011, p.317)

Por fim, Fontaine é conhecido através de um único ato: o desejo de fuga. Ao mesmo tempo, é um homem voltado para os outros. Sémolué coloca que na figura do condenado também se pode ver “uma representação alegórica do homem do mundo”. Em determinada

cena, “seria cômodo demais se Deus se encarregasse de tudo”, diz Fontaine. Parafraseando o protagonista, no cinematógrafo, Bresson se encarrega do resto. Ao requerer uma participação ativa do espectador para compreensão da narrativa, o cineasta estabelece uma relação direta com o pensamento. Podemos dizer que o espectador compartilha da sensação de aprisionamento vivida pelo protagonista. Assim como Fontaine, o espectador desenvolve um trabalho de espera, reúne os fragmentos que lhe darão a noção do todo da prisão e está em um constante estado de alerta.

4.3 - O extracampo sugerido

Habituar o público a adivinhar o tudo do qual somente lhe damos uma parte.
Fazer adivinhar. Provocar a vontade de adivinhar.⁴⁵

A elipse é a escolha pela omissão do traçado que liga dois espaços cronologicamente distantes entre si. Até aqui, podemos afirmar que o sentido do cinematógrafo de Bresson nasce da relação dos objetos, das personagens e da sua ordenação através da montagem; mas testemunhamos, também, que é um sentido cheio de indeterminações e mistérios do ser, próprios ao real.

Enquanto as elipses do cinema clássico-narrativo operam em função de uma sumarização, em que se condensam ações e diálogos significativos em tempos fortes apresentados com nitidez, as elipses bressonianas eliminam ou enfraquecem os tempos fortes, em função de um encontro estético-ontológico. Em outras palavras, no cinematógrafo, a sucessão narrativa não está mais a serviço da exposição lógica da ação, e sim da experiência do mistério das personagens. (...) O não contado não é tanto restrição, mas abertura para o real em seu mistério ontológico. Assim, de maneira aparentemente paradoxal, é possível afirmar que, se conseguimos apontar para o essencial sem pretender explicá-lo, codificá-lo ou compreendê-lo em sua totalidade, quanto mais se corta, mais o filme comporta. (SILVEIRA e ROSA, 2011, p.171)

Os detalhes assumem nas elipses bressonianas o mistério do todo. A profusão dos planos de detalhes garante a autonomia das partes, oculta o todo, seja o todo do personagem, seja o todo espacial, e, não obstante, também os desvela. Silveira e Rosa afirmam que o plano detalhe bressoniano é também um *acontecimento* da verdade:

Através do detalhe, Bresson aponta para a ocupação, modo de ser fundamental do homem. Em seu ocupar-se, isto é, na sua lida com utensílios, a pessoa se relaciona com os entes não como objetos de percepção e de conhecimento, mas como instrumentos, meios para um determinado fim. A estranheza da disfunção narrativa do plano, a elipse espacial e a fragmentação de toda montagem dão aos planos bressonianos uma

⁴⁵ BRESSON, 2005, p.84.

verdadeira força centrípeta. Resultante de tantos parâmetros estéticos, essa força centrípeta garante uma autonomia aos detalhes que revela, assim, o ocupar-se, isto é, o ser junto às coisas do homem como independente da percepção no sentido predicativo, semântico. (2011, p.174)

Na tentativa incessante de tornar visível o invisível, em um cinema que fala do que não se pode mostrar ou compreender, mas apenas sentir, a fragmentação espacial recorre à mão para ligar sons e imagens, em uma representação concretamente tátil e palpável do invisível, do irrepresentável. Através do tátil, resgata-se um realismo e uma verossimilhança necessários para atualizar o invisível.

Nos filmes de Bresson, as mãos superam sua originária função motora e preênsil e passam a encadear espaços desconexos, sobre-enquadrados e desenquadrados, unidos via falsos *raccords*. São mãos que se condenam circulando notas falsificadas (O dinheiro); mãos condenadas que se salvam (Um condenado à morte escapou); mãos que humilham e ultrajam, aliviam e preparam armadilhas (Mouchette). (MANRIQUE, 2011, p.44)

Nesse sentido, podemos definir o cinema de Robert Bresson como o cinema dos gestos, com destaque para a força das mãos. Como bem coloca Luíza Alvim, partindo da concepção de Claude Beylie, "as mãos, virgens de qualquer reflexo, seriam como um espelho da consciência do personagem." (2011, p.11). Mariel Manrique (2011) atribui ao espaço qualquer bressoniano, diferentemente da maneira deleuziana, um caráter transcendental, por compreender que

as faces hieráticas das suas criaturas, suspensas em uma expressão reconcentrada, são rostos ancorados naquilo que persiste, colocados além do gesto e impregnados até o último centímetro de pele da mesma essencialidade que os constitui. Esses seres bem que poderiam prescindir até do seu nome. Parecem morar naquele território do espírito anterior à designação das coisas. Quando Bresson os dota de palavras, essas palavras se divorciam do corpo e a distância progressiva que assumem alcança a sua expressão mais pura no discurso indireto livre: o padre da aldeia, o batedor de carteiras, o criminoso, o condenado à morte narram em off o que lhes acontece, como se somente esse registro discursivo pudesse expressar as pulsões mais íntimas. (2011, p.41)

Além disso, os objetos ao redor do condenado dão condição à abertura do mundo que Bresson propunha ao seu espectador. Como coloca François Leterrier, intérprete de Fontaine:

Esta cela, estas grades, esta porta e estas algemas são primeiramente uma ponta de lápis, um grampo, uma colher afiada no chão que vão vencê-las. E o sinistro caminho da ronda é uma corda trançada com pano de colchão de palha que o transpõe. Os objetos ornamentam a obstinação do prisioneiro com sua estranheza plástica, alguns dirão metafísica. É por meio deles, mais do que pelo trabalho do intérprete, que um "mundo" é trazido à existência. Eles deveriam ser citados nos créditos. (*apud* SÉMOLUÉ, 2011, p.83)

Portanto, os objetos também seriam personagens e companheiros de fuga de Fontaine. Suas possibilidades estão além do uso cotidiano, “eles se metamorfoseiam diante dos nossos olhos, tornando-se instrumentos de salvação.” (SÉMOLUÉ, 2011, p.85)

Mais uma vez, reiteramos que a ideia do todo em Bresson é construída através de suas partes, em uma construção espacial abstrata e fragmentada, para iluminarmos a uma nova reflexão. Na obra de Bresson, em especial em *Um condenado*, a fragmentação se dá curiosamente empregando imagens concretas, mas que mantêm a ideia de um espaço abstrato e esfacelado em alguma instância. A cela de Fontaine é descrita por partes, seja pela narração em *off*, seja por alguns planos detalhes, enquanto poderia ser facilmente apresentada em um plano conjunto. A reflexão de Michel Estève a respeito dos filmes de Bresson lembra que o espaço em seus filmes é antes de mais nada sempre “enquadrado”, “abstrato” e, sobretudo, “estilizado”:

(...) à maneira do espaço delimitado num quadro, espaço portanto limitado, privilegiado, dentro do qual [os personagens] vivem intensamente. (...) No sentido em que se isola um elemento muito importante de um conjunto, negligenciando-se todos os outros, que parecerão então secundários em relação ao primeiro. (...) a própria “estilização” nos conduz ao símbolo, realidade dupla, ao mesmo tempo carnal e espiritual. No cinema, o simbolismo pode ser encontrado através de um excesso de materialidade ou através de uma rarefação da matéria: a originalidade da busca estética de Bresson parece situar-se no ponto de encontro destas duas hipóteses. A imagem, em Bresson, é menos “abstrata” que “estilizada” (...) Se o espaço cinematográfico explorado pela câmera de Bresson parece abstrato é, sobretudo, na medida em que é minuciosamente trabalhado com um propósito estético. (*apud* BORGES, 2011, p.17)

O realismo bressoniano estrutura-se nos movimentos do interior, na busca de uma verdade do ser. O impasse mundano daquilo que não se expressa em palavras, os acontecimentos metafísicos, são apreendidos e expressado por Bresson através de imagens do seu cinematógrafo. Principalmente, os movimentos da alma humana expressados por seus modelos.

A escolha dos modelos bressonianos se dá pela prerrogativa de que o personagem já está pronto na realidade, basta encontrá-lo. Nesse sentido, o modo de ser do personagem não é construído e sim dado, emanado. Isso não implica que o modelo não execute ações e falas colocadas pelo roteiro. Mas sim que, pelo automatismo, elas se dão de forma autêntica e espontânea. O encontro mecânico do modelo com o personagem parte da eliminação máxima do pensamento e intencionalidades, o objetivo é a não representação e o registro de algo autenticamente interior. Nesse sentido, a subjetividade pura caminha para a objetividade do real. O real fala por si com todo o seu mistério e complexidade. “Podemos dizer, em outras

palavras, que, se o ser da personagem é dado pelo modelo, é a montagem que lhe dá a existência, que põe a personagem num mundo.” (SILVEIRA e ROSA, 2011, p.168)

A profundidade em Bresson aparece na exploração de todas as variações e nuances dos elementos de que dispõe para a sua criação. A simplicidade e economia de meios representa reduzir ao mínimo para encontrar o máximo num “quadro definido”. Nessa perspectiva, o automatismo dos modelos é um instrumento de controle preciso para Bresson atrelado à ideia de que a câmera registra a “inscrição verdadeira dos corpos”. Segundo Aspahan, a repetição exaustiva de falas e gestos pelos modelos conduz ao “movimento irrefletido e não controlado das mãos, dos pés, do próprio corpo.” Em contraponto ao descontrole do modelo fruto do seu automatismo, estão o controle e a precisão de Bresson para que a câmera registre o “inesperado”.

Citando Arnaud, Alvim coloca que a regularidade mecânica da voz dos modelos lhe confere a sua singularidade. Dessa forma, o ritmo e o timbre da voz de cada modelo passam a ser igualmente importantes para a percepção do espectador quanto as palavras que proferem. O automatismo do modelo nos devolve violentamente à vida, como algo que escapa a ficção e se aproxima do documentário.

A repetição de gestos e falas resulta em um rigoroso automatismo que permite a Bresson extrair de seus modelos um gesto puro, aproximando-os de uma certa verdade do ser. Do automatismo, mergulha-se na profundidade do ser e assim ele se entrega. Torna-se tão verdadeiro e convincente que o condenado não poderia ser ninguém menos que François Leterrier⁴⁶.

O ator não é parte integrante da estética bressoniana (...). Se Bresson manifesta uma exigência e uma minúcia quase doentias, não é para dar forma, tal como Eisenstein, a um universo preconcebido, mas, pelo contrário, para descobrir numa pesquisa paciente a verdade interior do intérprete.” (Vincent Pinel *apud* SÉMOLUÉ, 2011, p.295)

O real se inscreve também em *Um condenado à morte escapou* por meio de um documento da História. O filme é baseado no texto autobiográfico de André Devigny, resistente encarcerado pelas tropas alemãs em 1943 no forte de Montluc, em Lyon, que consegue fugir. O filme começa com uma inscrição gráfica assinada por Bresson: “Essa é uma história real. Apresento-a tal como aconteceu, sem floreios.” Em seguida, podemos ler em uma placa, no muro da verdadeira prisão de Monluc: “Aqui, sob a ocupação alemã, dez

⁴⁶ “Maneira de falar visível dos corpos, dos objetos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos.” (BRESSION, 2005, p.25); “Não filmar para ilustrar uma tese, nem para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria da qual eles são feitos. Atingir esse ‘coração do coração’ que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia.” (idem, p.41).

mil homens sofreram nas mãos dos nazistas. Sete mil morreram.” A história de Devigny é a história de um homem entre tantos outros. Bresson aproxima a pequena e a grande História. Os créditos iniciais aparecem sobre muros da prisão, cheios de fissuras. É como se o cineasta anunciasse que a imagem de *Um condenado* é feita de poros e fissuras por onde a história escapa, afinal a imagem do seu cinematógrafo se constrói em camadas.

5. Considerações finais

A ideia de pensar o cinema como um mundo norteou todo o nosso estudo. Aprofundar-se em questões relativas ao espaço cinematográfico foi apenas o recorte desta análise. O cineasta francês Robert Bresson aparece por “acaso”, para usarmos uma expressão que convém ao seu cinema, com a leitura despretensiosa de suas *Notas sobre o cinematógrafo* bem no início de nossa pesquisa. Aliar teoria à prática para o mesmo fim nos despertou o fascínio pela estilística bressoniana e nos orientou ao longo dessa pesquisa quando lançamos mão dos aforismos deixados por Bresson para a análise fílmica de *Um condenado à morte escapou*. Bresson reflete o autor de cinema como também um pensador que busca traduzir em imagens todas as suas inquietações; seleciona e reorganiza o caos do real. O cineasta referia-se ao seu trabalho como sendo uma composição: do ritmo interno das coisas e dos seres. Bresson preferia considerar-se um *metteur-en-ordre* (aquele que coloca em ordem) ao invés de um *metteur-en-scène* (expressão francesa para designar o diretor de cinema) como coloca Alvim (2013). Por esta razão, não nos referimos ao espaço ao longo desse estudo como o local da *mise-en-scène* – seria um equívoco embora a expressão tenha feito parte dos nossos questionamentos iniciais.

A percepção que temos ao final dessa breve análise e mergulho, diríamos, ainda raso na rigorosa estética bressoniana, é que ele não pensava seus filmes, em especial *Um condenado à morte escapou*, como sendo compostos por cenas independentes que ao final formariam uma determinada sequência e, por conseguinte, o conjunto de sequências formariam o todo. Mas sim, que o Todo é regido pela ordenação das partes que ao final formariam uma única composição. Embora tenhamos nos referido, ao longo deste estudo, às cenas e às sequências, foi apenas para facilitar a descrição e situar os pontos de análise. Aqui, necessitamos retomar a visão de Bresson a respeito do filme: “Tratava-se de fazer um filme rápido com coisas lentas, com a vida pesada da prisão. A decupagem soma seiscentos planos, mas não há sequências; o filme todo forma uma sequência.” (BRESSION *apud* SÉMOLUÉ, 2011, p.85).

Muitas coisas passam pelas portas deixadas entreabertas por Bresson e pelos muros rachados que sustentam os créditos de *Um condenado*. A cada novo olhar, uma nova visão. O que nos leva à reflexão de que o filme é atemporal. É interessante pensar que a imagem que se forma no vazio e de forma fragmentada transmite percepções por um véu translúcido. Nesse sentido, o mundo de Bresson não é facilmente compreensível, requer um certo esforço mental

do espectador, em especial, daquele que deseja que o cinema ou, nesse caso, o “teatro fotografado”, para usarmos uma expressão bressoniana, transmita um mundo de forma clara.

A simplicidade e economia de meios não significam a recusa dos detalhes e nem um trabalho menos minucioso por parte de Bresson. A descrição espacial de *Um condenado* opta por apagar alguns traços visuais, mas isso não a faz menos rica e precisa. O filme tem um movimento interior que, ao mergulhar em si mesmo, transborda, excede o espaço enquadrado e povoa o extracampo. Segundo Deleuze, este é o paradigma da imagem-tempo: uma imagem que se interioriza e se exterioriza simultaneamente para se fazer inteligível. Imagem dotada de uma força que a joga para fora com intensidade semelhante à que a joga para dentro. Concomitantemente, uma força centrífuga e uma centrípeta fazem com que a imagem se interiorize, se forme em si e expulse elementos que ao final irão formar o todo; forças que não se anulam, mas que atuam em complemento para compreensão do espaço fílmico. Historicamente, Deleuze coloca que a imagem que ocorre após a Segunda Guerra Mundial reflete o desencantamento e a descrença no mundo. A esse respeito, Aspaahan comenta:

É o vínculo com o mundo que se rompeu, como diria Deleuze. Para essa geração do pós-guerra não há mais crença possível no mundo. Não há explicação transcendente. Era preciso, então, acreditar nos corpos, filmar os corpos imobilizados e defrontados com o horror para restituir a crença no vínculo com o mundo. (...) O cinema moderno é engendrado pela reflexividade, abre-se ao fora-de-campo, ao impensado do pensamento, torna-se permeável ao mundo, produz uma *apresentação direta do tempo* – uma *imagem-tempo* –, trabalha a deterioração dos signos, cuja unidade interna se arruína, realiza-se sob a disjunção de seus elementos, sob a exigência da descontinuidade, do conflito e do paradoxo, colocando o espectador no lugar da dúvida, da paralisia, do desencantamento, da desidentificação, do antiilusionismo. A imagem é colocada em crise, jogada em abismo, fragmentada, multiplicada, submetida a sobreenquadramentos, espelhamentos, esvaziamento. Ela é anulada, dissecada, aplainada com um *ferro de passar, mas sem perder sua intensidade*, como diria Bresson. (...) O cinema moderno vem reatar seu laço com a fotografia ao afirmar a ausência dos corpos filmados, ao relembrar seu parentesco com a morte, pondo em evidência a opacidade dos objetos. A imagem cinematográfica surge, então, como uma experiência desafiadora do desconhecido com a qual o espectador deve se defrontar, deixando de apenas ver as imagens para *lê-las*. O cinematógrafo se realiza como “*uma escrita com imagens em movimento e sons*”, e o espectador é convocado a participar do filme como um leitor de imagens e sons, e a invenção do sonoro tem um papel fundamental nesse processo. (ASPAHAN, 2008, p. 20-21, grifos do autor)

Se, ainda assim, Fontaine consegue escapar, encontramos em *Um condenado* símbolos representativos das condições de superação das relações sensório-motoras na necessidade de fuga frente à possibilidade de morte. A crise da imagem-movimento como “condição negativa

para o surgimento da nova imagem pensante.” (DELEUZE, 1990, p.240). Nesse sentido, o cinematógrafo bressoniano tenta se aproximar das sensações, da percepção. O automatismo de gestos e falas faz com que os corpos sejam tomados por uma epifania que “dilata a existência e o pertencimento ao mundo, como uma breve faísca, um lampejo, e, mesmo que por um instante fugidio, reconecta o sujeito ao mundo material.” (ASPAHAN, 2008, p.13).

Robert Bresson reduz ao mínimo os elementos expressivos, sendo que para ele isso significa explorar ao máximo a profundidade de cada elemento, extrair suas nuances e encontrar o seu ritmo interno. Simultaneamente, Bresson produz o achatamento da imagem, mas isso implica em um olhar em profundidade pelo espectador para ela seja compreendida em sua totalidade. O que significa uma imagem abrir-se a outra imagem; direcionar o olhar do espectador para o movimento interior dos seres e dos objetos ao trabalhar com uma arte que lida com a aparência das coisas? Essas questões ainda permanecem um pouco obscuras com apenas uma análise fílmica.

Quando nos propomos a refletir sobre determinada coisa, caímos em uma infinidade de perguntas para muitas das quais não encontramos respostas. Chegamos ao fim desta análise, mas alguns questionamentos persistem: que espaço é esse que está dentro da imagem, de forma multifacetada e que Bresson insistia em tornar visível? Como podemos conceituar no cinema a força que nos lança para dentro da imagem, alimentando-se de traços que estão fora dela para propor um retorno para si; o conceito deleuziano de extracampo abarca todas essas questões? Recaímos novamente sobre a pergunta mais genérica e filosófica: “o que é a imagem?”. A começar por esse último questionamento, desencadeador de muitos outros, chegamos ao ponto em que a imagem se questiona sobre a sua própria existência, propõe a si mesma uma análise psicológica: “O que eu não sou e que, no entanto, me constitui?” (COMOLLI, 2008, p.99).

Assim como a prática filosófica de Deleuze, nossa análise não está hermeticamente fechada. Pelo contrário, ela apenas sugere uma aproximação de diversas percepções e recepções possíveis para o espaço em *Um condenado à morte escapou*. As portas das celas dos prisioneiros da fortaleza de Montluc se abrem a todo instante e novos muros são ultrapassados toda vez que nos propomos à análise fílmica de *Um condenado*.

Enfim, salientamos que estamos longe de responder a essas perguntas com este estudo inicial e sem uma pesquisa mais profunda da linguagem cinematográfica, entretanto nos parece impossível abandoná-las. O princípio da não redundância entre a imagem e o som, entre a escuta e a visão, desenvolvido com maestria por Bresson, nos abre possibilidades expressivas para se pensar outros filmes. Portanto, colocamos que novos questionamentos

decorrem desta pesquisa e a única certeza é que ainda resta um bocado de coisas a se descobrir. O cinematógrafo de Robert Bresson foi um bom e tortuoso começo.

Referências

ALVIM, Luiza. **Robert Bresson e a música**. Rio de Janeiro, 2013, 324 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

_____. Dostoievski em Paris – espaço e voz nas adaptações de Robert Bresson. *In: XII Congresso Internacional da ABRALIC*, Curitiba, 18 a 22 de julho de 2011.

ASPAHAN, Pedro. **Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson**. Belo Horizonte, 2008, 140 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

BAZIN, André. Montagem proibida. *In: O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 54-65.

_____. A evolução da linguagem cinematográfica. *In: O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 66-81.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristian. Funções do som cinematográfico: *Um condenado à morte escapou*. *In: Robert Bresson – Coleção CINUSP*, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, São Paulo, Abril de 2011, p. 58-75.

BORGES, Cristian. Entre o aprisionamento e a fuga. *In: Robert Bresson – Coleção CINUSP*, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, São Paulo, Abril de 2011, p.10-18.

BRESSON, Robert. **Notas Sobre o Cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BURCH, Noel. Sobre a utilização estrutural do som. *In: Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 37-52.

_____. *Nana* ou “Os Dois Espaços”. *In: Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 115-128.

COMOLLI, Jean-Louis. Estudos em Toulouse – Representação, *mise-en-scène*, mediatização. *In: Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 96-107.

_____. O outro alhures. *In: Robert Bresson – Coleção CINUSP*, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, São Paulo, Abril de 2011, p. 76-87

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cinema II: A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **O ato de criação**. Palestra de 1987, tradução: José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 27 de junho de 1999.

GODARD, Jean-Luc; DELAHAYE, Michel. A QUESTÃO – Entrevista com Robert Bresson. *In: Robert Bresson – Coleção CINUSP*, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, São Paulo, Abril de 2011, p. 88-133.

LOPES, Denilson. A estética do neutro em Ozu e sua atualidade. **Revista Contracampo**, Niterói, nº 22, p. 03-15, fev/2011.

MANRIQUE, Mariel. A vida tátil. *In: Robert Bresson – Coleção CINUSP*, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, São Paulo, Abril de 2011, p. 34-47.

RANCIÈRE, Jacques. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. Tradução: Luiz Felipe G. Soares. *In: La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001.

SÉMOLUÉ, Jean. **Bresson ou o Ato Puro das Metamorfoses**. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

SILVEIRA, Carlos; ROSA, Thiago. **A metafísica do cinema de Robert Bresson**. Rio de Janeiro: Batel, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Em meio eletrônico:

MOCARZEL, Evaldo. **Epifanias de Bresson**. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=2342&cat=4>. Acesso em: 05 de março de 2015.

Referências filmicas:

UM CONDENADO À MORTE ESCAPOU (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*). Direção: Robert Bresson. França, 1956. 90 min, pb.

DIÁRIO DE UM PARÓCO DE ALDEIA (*Journal d'un curé de campagne*). Direção: Robert Bresson. França, 1954. 115 min, pb.

PICKPOCKET – O BATEDOR DE CARTEIRAS (*Pickpocket*). Direção: Robert Bresson. França, 1959. 75 min, pb.

MOUCHETTE, A VIRGEM POSSUÍDA (*Mouchette*). Direção: Robert Bresson. França, 1967. 78 min, pb.

LANCELOT DO LAGO (*Lancelot du lac*). Direção: Robert Bresson. França/Itália, 1974. 85 min, color.

ABECEDÁRIO ROBERT BRESSON. Documentário de Santos Zunzunegui, s/d. 60min, color.